

IKONY-OBRAZY  
W ŚWIĄTYNIACH  
RZYMSKO-KATOLICKICH  
DAWNEJ RZECZYPOSPOLITEJ

*Habent sua fata imagines*

*Rodzicom*



BIBLIOTEKA TRADYCJI  
nr CV

---

Mirosław Piotr Kruk

IKONY-OBRAZY  
W ŚWIĄTYNIACH  
RZYMSKO-KATOLICKICH  
DAWNEJ RZECZYPOSPOLITEJ



Collegium Columbinum  
Kraków 2011

Opiniodawcy  
dr hab. Piotr Krasny, Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Aleksander Naumow, Università Ca' Foscari, Venezia

Na okładce

s. I: *Matka Boska z Jezusem*, ikona w tabernakulum w ołtarzu, szkoła italo-  
-kreteńska, ok. 1500, dr. temp., złocenia, 28 x 23 cm, Kalwaria Zebrzydowska,  
kaplica św. Anny w obrębie murów kl. bernardynów.

Fot. M.P. Kruk, 2008

s. IV: *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, replika ikony w zakończeniu nawy  
bocznej, Kraków-Ruczaj, k. rzym.-kat. pw. Zesłania Ducha Św.

Fot. M.P. Kruk, 2010

Projekt okładki: Agnieszka Walecka-Rynduch  
Opracowanie indeksów i korekta merytoryczna: Mirosław P. Kruk  
Redaktor Wydawnictwa: Elżbieta Białoń  
Redaktor techniczny: Krzysztof Marek Szwaczka, Jacek Zaryczny

© Mirosław Piotr Kruk, Kraków 2011  
© Collegium Columbinum, Kraków 2011

Wydanie książki dofinansował  
Uniwersytet Gdański

Wydawca

Collegium Columbinum

31-831 Kraków, ul. Fatimska 10, tel./fax: (+48) 12 641-42-54

32-720 Nowy Wiśnicz, ul. Zamkowa 10 (*Palais Valdolfo*)

tel./fax: (+48) 14 685-54-65

www.columbinum.com.pl

columbinum@columbinum.com.pl • i-ksiegarnia@columbinum.com.pl



ISSN 1895-6076  
ISBN 978-83-7624-081-7

## SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
I. Badania nad recepcją ikon w świątyniach rzymsko-katolickich Europy	15
Podsumowanie	23
II. Ikony – obrazy w kościołach Rzeczypospolitej	27
II.1. Ikony greckie (z obszaru Bałkan) rozpoznane	29
II.2. Ikony greckie domniemane	38
II.3. Ikony greckie legendarne	49
II.4. <i>Graeco opere</i> – dzieła, czy greckie? – wzmiankowane	59
Podsumowanie	61
II.5. Dymitriady i wojny z Księstwem Moskiewskim jako źródło pozyskania ikon moskiewskich	62
II.5.1. Ikony moskiewskie w Królestwie Polskim	64
II.5.2. Ikony moskiewskie w Wielkim Księstwie Litewskim	81
II.6. Ikony moskiewskie domniemane	89
II.7. Ikony moskiewskie legendarne	96
II.8. Ikony moskiewskie a czasem ruskie – wzmiankowane	97
Podsumowanie	106
II.9. Ikony ruskie (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) – rozpoznane	108
II.10. Ikony ruskie domniemane	125
II.11. Ikony ruskie wzmiankowane	130
Podsumowanie	133
III. <i>Topoi</i> losów i cudów ikon-obrazów w tradycji literackiej i legendach akcentujące ich wschodni charakter	135
III.1. Topos dzieła <i>acheiropoietycznego</i> , apotropaicznego i opiekuńczego	136
III.2. Topos dzieła św. Łukasza, malowanego na drewnie cyprysowym, przyniesionego na Ruś w wianie przez Annę, księżniczkę bizantyńską	139
III.3. Topos <i>medium</i> tatarskiego	146
III.4. Topos zranienia, znieważenia ikony przez innowierców, świętokradztwa i nieudanej kradzieży	149
III.5. Topos nabywania cudownych mocy obrazu przez kontakt z oryginałem	160
III.6. Topos ocalenia miasta i państwa – odwrócenia ataku	162
Podsumowanie	172
IV. Okcydentalizacja – recepcja ikon w kościele rzymsko-katolickim	173
IV.1. <i>Topoi</i> losów i cudów ikon-obrazów w Kościele powszechnym	173
IV.1.1. Topos odnalezienia ikony cudownie ocalałej – uroczystych przenosin do świątyni – oddawania czci przez wiernych różnych obrządków	173
IV.1.2. Topos cudownego wskazania miejsca pozostawienia	180

IV.1.3. Topos płynących (krwawych) łez	183
IV.1.4. Topos wskrzeszenia zmarłych – cudownego przywrócenia wzroku – zdrowia	189
Podsumowanie	192
IV.2. <i>Obrazy w papieżstwie piękne ozdobne – nieświętobliwe</i> – opinie o zasadności malowania obrazów religijnych, ich miejscu w świątyni i formach należnej im czci w czasach nowożytnych	192
Podsumowanie	208
IV.3. Funkcja i miejsce ikony-obrazu w kościele oraz charakter i świadectwa kultu	212
Podsumowanie	229
IV.3.1. Sukienki	230
IV.3.2. Korony	241
IV.3.3. Wota	245
IV.3.4. Dary królewskie	269
IV.3.5. Pielgrzymki i procesje	263
IV.3.6. Literatura panegiryczna i religijna	266
IV.4. Zabiegi okcydentalizacyjne dokonane na ikonach	272
IV.4.1. Zmiany w warstwie malarskiej	272
IV.4.2. Ornament tła i obramień zachodni – wtórny i oryginalny	278
IV.4.3. Dodane znaki: herby, inskrypcje, inicjały	280
Podsumowanie	286
IV.5. Repliki obrazowe ikon	286
Podsumowanie	297
Zakończenie	299
Aneks I: Katalog ikon w kościołach rzymsko-katolickich i zakonach Rzeczypospolitej	319
Ikony greckie (z terenu Bałkanów) rozpoznane	319
Ikony-obrazy greckie (z terenu Bałkanów) domniemane	323
Ikony moskiewskie rozpoznane	325
Ikony-obrazy moskiewskie domniemane	332
Ikony ruskie (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) rozpoznane	335
Ikony-obrazy ruskie (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) domniemane	342
Ikony wzmiankowane, niezidentyfikowane	345
Aneks II: Jarosław Giemza, <i>Dwustronna ikona procesyjna Bogurodzicy Hodigitrii i Świętego Mikołaja z 1500 roku, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku (Posadzcie Leskiej)</i>	358
Bibliografia	361
Skorowidz miejscowości	455
Skorowidz nazwisk	463
Spis niektórych Wydawnictw Collegium Columbinum z zakresu historii sztuki i estetyki	473
Ilustracje/Mapa rozmieszczenia ikon-obrazów w kościołach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej	I-LXXVIII

Jedna jest dla wszystkich chrześcijan Matka Miłosierdzia...  
Jan Władysław Poczobutt-Odlanicki, *Pamiętnik (1640-1684)*

Najświętsza PANNA MARYA jest miłosierną Matką,  
y Opiekunką Narodu wszystkiego Chrześciańskiego  
Piotr Hiacynt Pruszc, *Morze łaski Bożej...*, Kraków 1740, s. 48

## WPROWADZENIE

Literatura naukowa poświęcona recepcji ikon w Kościele rzymsko-katolickim ma stosunkowo młodą metrykę na tle literatury o charakterze apologetyczno-religijnym, w której najistotniejszym wyróżnikiem obrazu jest siła jego oddziaływania na wiernych mierzona liczbą uzdrowień, kosztownością ofiarowanych wot i sukienek. W tym przypadku jego wartość artystyczna odgrywa rolę drugoplanową, natomiast znamienne jest to, że wsparciem dla mocy mu przypisywanej są często legendy o jego wschodnim pochodzeniu, na ogół trudno weryfikowalne.

I ten aspekt, bardziej antropocentryczny, uzyskał w końcu uwagę historyków sztuki<sup>1</sup> skupiających się w przeszłości z reguły na wartości artystycznej dzieła sztuki, jego klasyfikacji ikonograficznej oraz warsztatowo-stylistycznej. Dwie nieco odmienne drogi analizy obrazów – jako samoistnych dzieł sztuki oraz jako dzieł osadzonych w kulcie określonej społeczności próbowano godzić od w. XIX, gdy John Ruskin formułował założenia badań nad historią sztuki pojmowaną w aspekcie socjologicznym<sup>2</sup>. Ten wariant dociekań okazał się w naszej części Europy mniej popularny od metodologicznych wskazówek szkoły hamburskiej czy wiedeńskiej<sup>3</sup>, które kładły większy nacisk bądź na powiązanie badań z historią, bądź na dziejach stylu i form artystycznych. Badania nad sztuką dawną pojmowano często jako zajęcie i zagadnienie elitarne, posiadające jakby odrębne życie w stosunku do otaczającego świata. Zwłaszcza znakomite studia Erwina Panofskiego sprzyjały wysublimowaniu doktryny wielopłaszczyznowych poszukiwań, które miały odsłonić w erudycyjnej analizie złożoność struktury dzieła sztuki jako dzieła kultury, w obrębie której powstało<sup>4</sup>. I mimo pozornie sprzyjających ku temu warunków po drugiej wojnie światowej, gdy nowa doktryna polityczna nie tyle zalecała, co nakazywała tworzenie i zajmowanie się sztuką społeczną z a n g a ż o w a n ą, w praktyce oznaczało

---

<sup>1</sup> Zob. analizę funkcjonowania obrazu Santa Maria Maggiore w kulcie ludu rzymskiego (Wolf 1990) czy też przegląd wizerunków maryjnych, które przypisano św. Łukaszowi – Bacci 1998.

<sup>2</sup> Nowy wybór pism Johna Ruskina w jęz. polskim: Ruskin 2006.

<sup>3</sup> Wölfflin 1962; Piwocki 1970; Kalinowski 1974; *Pojęcia, problemy, metody* 1976; Białostocki 1980; Belting 2005 [2007], s. 19-21.

<sup>4</sup> Panofsky 1939; Panofsky 1971.

to instrumentalne wykorzystanie koncepcji historii sztuki bez nazwisk, z drugiej negację wartości badań nad sztuką religijną, z drastyczną redukcją ich zakresu i rozwoju na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

To swoiste zapóźnienie objawia się w niektórych krajach byłego bloku wschodniego trudnością w przewyciężeniu tzw. paradygmatu narodowego, który jest w nich zjawiskiem stosunkowo nowym, powstałym niejako w reakcji na zakaz uwypuklania tego co duchowe, zatem wyrastające poza granice, a jednocześnie indywidualne i rodzime, z narzuceniem optyki obsesyjnie obciążonej współczesnymi podziałami polityczno-konfesyjnymi, a co ma też niestety doraźny wpływ na interpretacje dzieł z przeszłości. Znamienne, że badania wpływu wspomnianego paradygmatu na jakość badań naukowych od dawna prowadzone w Niemczech, w krajach słowiańskich prowadzone są stosunkowo od niedawna, bądź też pozostają w sferze postulatów<sup>5</sup>. Innym zjawiskiem we współczesnych badaniach jest często nadmiernie spirytualistyczny ton analiz malarstwa ikonowego mających wówczas charakter przede wszystkim apologetyczny.

Przełomowe, jak się wydaje, gdy idzie o uwzględnienie w większym stopniu aspektu socjologicznego, okazały się być publikacje Hansa Beltinga, profesora Uniwersytetu w Monachium, zwłaszcza jego opracowania analizujące relację między obrazem a odbiorcą (*Bild und Publikum* 1981; *Bild und Kunst* 1990, wyd. 2 – 1991)<sup>6</sup>. W drugim z wymienionych dzieł zwracają uwagę pierwsze słowa Autora: *Dzieje obrazów są czymś innym, aniżeli dziejami sztuki*<sup>7</sup>. Zrealizowane przez Autora założenia pozwoliły przedśledzić dzieje najbardziej czczonych wizerunków Marii i Jezusa jako rodzaj dialogu między obrazem i jego odbiorcą, jako relację recepcji ich pierwowzorów w ciągu wieków w obu częściach Europy w kontekście ich kultu. Dowartościowanie szczególnie tego drugiego właśnie aspektu, stanowiącego z reguły domenę badań antropologów, socjologów, etnografów czy etnologów, stanowi jedną z cech wyjątkowych pracy Beltinga, która znalazła niejako swoją kontynuację w wysiłkach kolejnych badaczy. I aczkolwiek Autor zapowiadał koniec tradycyjnie pojmowanej historii sztuki<sup>8</sup>, to podjęty przez niego aspekt badawczy znalazł wielu kontynuatorów i polemistów<sup>9</sup>. Wyraźnie, na przykład, nawiązał do tego trendu,

<sup>5</sup> Kapustka 2006, s. 15-16; Labuda 2006, s. 26-29; Himka 2009, s. 6-14. Z tym paradygmatem związane są perypetie różnych wykładni rozumienia funkcji tzw. *Czeskich Madonn* – Bartlová 2009, s. 22-24.

<sup>6</sup> Belting 1981; Belting 1991. Postulat *społecznego funkcjonowania*, co trzeba podkreślić, sformułowała przy okazji studium obrazu *Matki Boskiej* u dominikanów gdańskich B. Dąb-Kalinowska – Dąb-Kalinowska 1980, s. 117.

<sup>7</sup> *Eine Geschichte des Bildes ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst*, Belting 1991, s. 9. O krytyce poglądów Beltinga m.in. Jurkowlaniec 2008, s. 274 i przyp. 5; Bryl 1999; Davis 2006, s. 4. *The statement*, „*Die Vielfalt der Bilder widerstand dem Gesetz der Serie, weil jedes Bild seine eigene Geschichte und seine eigene Kompetenz besaß*”; *is only to a limited extent correct, and it is little more than a truism*. W rozprawie nt. antropologii obrazu Belting przyznał, że głosząc postulat wypracowania całkowicie nowej historii sztuki obrazu poza modelem ugruntowanym w tradycji historii sztuki spodziewał się lepszych wyników, nadal jednak wyznając sceptycyzm co do przydatności linearnej „historii obrazu”, który zasiał w nim Dawid Freedberg – Belting 2007 [2005], s. 5-6.

<sup>8</sup> Bryl 1999; *Dejiny...* 2000.

<sup>9</sup> Pojęcie kryzysu tradycji sposobów obrazowania, jak również kryzysu obrazowania na potrzeby wiary przewija się często we współczesnej literaturze przedmiotu: por. np. Wolicka 1996.



także w tytule, Jan Royt, który przeanalizował graficzne repliki wizerunków czczonych w Czechach<sup>10</sup>, oraz Robin Cormack, profesor Instytutu Sztuki Courtaulda, który zajął się relacją między odbiorcą a ikoną w Bizancjum<sup>11</sup>, a następnie przedstawił studia nad problematyką bizantyńskich fundacji<sup>12</sup> oraz okoliczności recepcji ikon tzw. italo-kreteńskich w okresie tuż po upadku Cesarstwa Bizantyńskiego<sup>13</sup>. Dominujące wręcz wydaje się szukanie w ostatnich czasach związku jaki miał łączyć dzieło sztuki z jego odbiorcą<sup>14</sup>.

Wydaje się, że obszarem szczególnie predestynowanym do podjęcia tego typu badań jest dawna Rzeczypospolita. Wschodnie obrazy kultowe cieszyły się tu zawsze szczególnym uznaniem, współistnienie z Rusią sprzyjało ich adaptacji, a mecenat królewski Władysława Jagiełły stworzył warunki dla wypełnienia ważnych świątyń katolickich freskami ortodoksyjnymi, do których odnoszono się z rewerencją również w czasach nowożytnych. Wypada zatem postawić pytanie o źródła tej fascynacji, jak i sposoby jej realizowania. Czy ikony trafiały do świątyń katolickich przypadkowo, czy też przeznaczano je do kultu świadomie, mimo wiedzy na temat różnic doktrynalnych między Kościołami. Czy odróżniano ikony malowane w różnych ośrodkach świata prawosławnego i jaki wpływ na ich kult miała wiedza na temat ich pochodzenia i charakteru. Jakiego typu były to ikony oraz czy można, w końcu, mówić o specyfice polskiej w odniesieniu do form czci oddawanej obrazom wschodnim, czy też była to i jest część zaledwie większej całości. Andrzej Baranowski od dłuższego czasu przecież dokumentuje szczególną cześć jakiej w d o b i e s a r m a t y z m u doświadczały obrazy maryjne, których koronacje z właściwą sobie pompą stan szlachecki organizował przez cały okres I Rzeczypospolitej<sup>15</sup>, zgodnie jakby z wytyczną przedstawioną przez jezuitę ks. Alojzego Fridricha, który w przedmowie do swego dzieła życia zauważył:

Niemal wszystkie kraje katolickiego świata, mają w osobnych dziełach zebrane historie cudownych obrazów Najśw. Maryi Panny, a u nas w Polsce dotąd brakowało podobnego dzieła<sup>16</sup>,

jakby w nawiązaniu do słów Piotra Pruszcza:

Zaprawdę w Polsce naszey nie masz Miasta / rzadkã Wieś z Kościołem / w którymby się Obraz PANNY Nayświętszey nie znalazł cudowny<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> Royt 1999; rec.: Jurkowlaniec 2002, s. 282-288.

<sup>11</sup> Cormack 1985.

<sup>12</sup> Cormack 1989.

<sup>13</sup> Cormack 1999 [1997].

<sup>14</sup> Włczak 2007, s. 69.

<sup>15</sup> Baranowski 1995; Baranowski 2002; Baranowski 2003.

<sup>16</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 1.

<sup>17</sup> Pruszc 1662, s. 43; Pruszc 1740, s. 48. Wybór literatury nt. kultu maryjnego na ziemiach polskich: Chomik 2004, s. 145, przyp. 1.

Pragnieniem moim było wyjście poza dzieła jednostkowe „do sfery ludzkich działań” przez wskazanie okoliczności egzystencji dzieła w społeczeństwie<sup>18</sup>. Wydawałoby się najwłaściwsze przyjęcie jako metody prezentacji – narracji chronologicznej, zwróconej od razu w stronę największego fenomenu związanego z podjętym tematem, tj. obrazu *Matki Boskiej Jasnogórskiej* i jego kultu. Temat ten sam w sobie fascynujący posiada już przecież bogatą literaturę, stąd przypomniane zostaną tu jedynie najbardziej istotne wiadomości z nim związane oraz zwrócona uwaga na te aspekty, które w kontekście podjętego tematu wydają się szczególnie ważne. Znakiem nowego, antropologicznego podejścia do kultu obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* jest monografia Anny Niedźwiedz<sup>19</sup>, w której uchwycone zostały pewne, powtarzalne *topoi* literackie, szerzej rozwinięte w dalszej części tej pracy. Narodzinom kultu tego nadzwyczajnego wizerunku poświęcił z kolei monografię Robert Maniura<sup>20</sup>.

Wyjaśnienia wymaga tu zakres poszukiwań, jak i samo pojęcie tego, co za ikonę w tej pracy uważam. Ikona znacznie wężej, aniżeli w greckim źródłosłowie i tradycji Kościoła Wschodniego, a bliżej znaczenia w historii sztuki jest tu traktowana jako przenośny wizerunek wykonany na podobrazu drewnianym<sup>21</sup>, opatrzony greckimi hierogramami i przeznaczony do kultu w Kościele Wschodnim<sup>22</sup>. Znaczenie związku wizerunku z jego nazwą wywodzone było w pismach Ojców Kościoła wschodniego z *Biblii* i najpewniejszy wyraz znalazło w pouczeniach św. Bazylego Wielkiego, Jana z Damasku, Teodora Studyty, którzy podkreślali nierozłączność kultu obrazu z jego imieniem<sup>23</sup>. Raz jeszcze istotną cezurą okazały się być w tym względzie czasy ikonoklazmu i postanowienia VII Soboru Powszechnego, po którym imiona nieodłącznie związane zostały z obrazem w tradycji wschodniej, gdy w Kościele zachodnim, w oparciu o *Libri Carolini* traktowano ten wymóg jako zbędny<sup>24</sup>. Ten ostatni warunek mógł pozostać niespełniony w przypadku dzieł szkoły tzw. italo-kreteńskiej, przeznaczonych niekiedy bezpośrednio na rynek zachodni, której oddziaływanie zaznaczyło się pod koniec średniowiecza<sup>25</sup>. W tym przypadku

<sup>18</sup> Juszcak 1979, s.14; Marcinkowski 1998, s. 53.

<sup>19</sup> Niedźwiedz 2005.

<sup>20</sup> Maniura 2004; rec.: Jurkowlaniec 2006, s. 431-440.

<sup>21</sup> Drewno było materiałem podstawowym, aczkolwiek oczywiście nie jedynym stosowanym typem podobrazia ikon – Miedzińska 1971, s. 5.

<sup>22</sup> G. Wolf podobnie zawęził swój przedmiot badań studiując zachowane ikony w Rzymie, wskazując na wstępie, że ikona nie jest tożsama z dziełem przenośnym, a równie dobrze można je odnieść np. do ikon ściennych, wyodrębnionych przez umieszczenie ich w obrębie ram, np. na ścianach kaplicy Teodotusa w S. Maria Antiqua w Rzymie – Wolf 2005, s. 24.

<sup>23</sup> Na temat znaczenia *nomina sacra* – Nelson 2007, s. 100 i nast.

<sup>24</sup> Znamienna jest tu relacja Jerzego Melissenosa, zaufanego cesarza bizantyńskiego, który uczestnicząc w delegacji wysłanej do Italii w r. 1438 stwierdził, że wstępując do kościoła łacińskiego nie może oddać czci żadnemu ze świętych, bo nie może ich rozpoznać, a nawet samemu Jezusowi, nie widząc w jaki sposób został opisany, mógł jedynie uwielbić znak krzyża, który czynił na sobie – Mango C 1972, s. 254.

<sup>25</sup> Rozważania nt. przyczyn braku inskrypcji w okresie przedikonoklastycznym: Maguire 2007, s. 139 i nast. Autor zaproponował tezę, że brak imion w konkretnych przypadkach w okresie późniejszym, na przykładzie mozaik w bazylice eufrazyjskiej w Poreč, można tłumaczyć funkcją tychże wizerunków jako mających przeznaczenie wotywnie, zatem prywatne, a nie publiczne. W tym

przesądzające są cechy stylistyczne, wskazujące na środowisko pochodzenia konkretnego dzieła. To samo kryterium stylu nie pozwala przyjąć atrybucji wschodniej w sytuacji niejako odwrotnej, tzn. takiej, gdy wybranym obrazom zachodnim zaczęła towarzyszyć legenda o ich pochodzeniu ze Wschodu nakazująca traktować je jako ikony. Wielkim wyzwaniem w tym zakresie jest interpretacja genezy obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, który mógł być w warstwie pierwotnej ikoną, lecz poddaną na tyle istotnym przekształceniom, że niemożliwe są obecnie jednoznaczne rozstrzygnięcia tej kwestii. Osobnym zagadnieniem, w pracy jedynie zasygnalizowanym, są repliki ikon zamawiane do świątyń katolickich, zatem świadectwa popularności wschodnich wzorów artystycznych wyrosłej na gruncie kultu niejednokrotnie zapomnianych pierwowzorów<sup>26</sup>.

Celem moim był syntetyczny przegląd ikon znajdujących się w kuldzie Kościoła rzymsko-katolickiego w Polsce poprzedzony przeglądem badań na ten temat w odniesieniu do Europy Zachodniej. Uwzględnione zostały zatem dzieła, które zaistniały w przestrzeni świątyń, choć często nie stanowiły obrazów otoczonych szczególnym kultem, jak np. ikona św. Mikołaja w kościele parafialnym w Tumie pod Łęczycą, czy ikona *Zaśnięcia Marii* w krakowskim kościele franciszkanów. Wyjątek uczyniłem dla ikony *Matki Boskiej Eleusy* w Kowalowicach przechowywanej do niedawna na plebanii tamtejszego kościoła parafialnego, jak również dla ikony *Matki Boskiej Hodegetrii*, eksponowanej w Muzeum – dawnym skarbcu elektorów Bawarskich. W pierwszym przypadku powodem były cechy stylowe i dodatki w postaci herbów, umiejscawiające ją pośród najciekawszych importów moskiewskich, w drugim przyjęte przeze mnie hipotetyczne pochodzenie ikony ze skarbcza kremłowskiego, z którego mogła być – jak przypuszczam – zabrana i przekazana Witelbachom, podobnie jak relikwiarz, eksponowany obok niej na ekspozycji, przez króla Zygmunta III Wazę.

Pomijam zatem inne dzieła w zbiorach muzealnych czy prywatnych i pozostających w świątyniach grekokatolickich dawnych, obecnych, jak i przejętych przez administrację Kościoła rzymsko-katolickiego, ponieważ ikony stanowiły w nich naturalne dopełnienie liturgicznego wyposażenia wnętrza. Mogą jednak w pracy pojawić odwołania do tych ikon, które przejściowo odgrywały znaczącą rolę w ikonosferze katolickiej, np. ikony *Matki Boskiej Chełmskiej*, z racji jej znaczenia w wyprawach wojennych króla Jana Kazimierza<sup>27</sup>. Nie jest możliwe na tym etapie pracy stworzenie pełnego katalogu ikon zachowanych, znanych mi w liczbie kilkudziesięciu, a tym bardziej wzmiankowanych jedynie w archiwach, toteż ich wybór

---

przypadku wystarczającym było, by krąg potencjalnych odbiorców dzieła ograniczał się do donatora i zobrazowanych świętych – *ibidem*, s. 151, 157.

<sup>26</sup> M. Bartlová słusznie odrzuciła łatwość, z jaką badacze zachodni, w tym H. Belting, przyjęli używać terminu ikona w odniesieniu do dzieł bizantyzujących, np. tzw. *Czeskich Madonn* będących w istocie replikami obrazowymi powielającymi jedynie cechy formalne dzieł malarstwa ikonowego – Bartlová 2009, s. 29.

<sup>27</sup> Szczególnie wymownym dziełem ilustrującym znaczenie obrazu w wyprawach króla jest srebrne antepedium Joachima Jode w oltarzu głównym dawnej cerkwi katedralnej gr.-kat. w Chełmie, z l. 1720-50, którego tematem jest hołd składany przez króla i jego dwór Matce Bożej w jej obrazie widocznym w namiocie, któremu towarzyszy pochylona chorągiew ze znakiem półksiężyca i spętani jeńcy, zaś w tle nad miastem unosi się monogram Maryi otoczony obłokami, z których wydobywają się promienie – Michałowska 1985, s. 32 i il. 3; Baranowski 2003, il. 64.

ma przede wszystkim uwypuklić charakter swoistych manifestacji szerszego zjawiska. Interesowała mnie ogólna recepcja ikon w najszerszym pojęciu, z naciskiem na te obrazy, które jednak były otoczone potwierdzonymi oznakami kultu, w postaci świadectw spisanych w kronikach, ofiarowanych wot czy w końcu w aktach ich koronacji.

Rozpoznanie i klasyfikacja zachowanych ikon nastąpiła w oparciu o dane historyczne i przekazy ustne weryfikowane w świetle analizy porównawczej ich cech ikonograficzno-stylowych, w połączeniu z opisem ich recepcji przez wiernych w nowych okolicznościach. Uwzględnione zostały świadectwa odnoszące się do kultu, wyrażane poprzez składanie wot, ofiarowywanie koron i sukienek, jak również w warstwie literackiej, począwszy od rejestrów cudów na poezji liturgicznej skończywszy. Uprzedzając wyniki należy stwierdzić, że każdy obraz – w istocie, jak pisał Belting – miał swoje własne dzieje i historię, stąd ujęcie tego tematu w formie syntetycznej okazało się trudne. Na przeszkodzie stoją też istotne luki, które nie pozwalają w odniesieniu do niektórych wizerunków ustalić ich proveniencję czy też znaleźć potwierdzenie specyficznych oznak kultu. Wynika to też niejako z charakteru zachowanych źródeł pisanych, do których należą przede wszystkim wizytacje czy inwentarze kościelne, często niewiele więcej stwierdzające ponadto, że obraz znajdował się w tym czy innym ołtarzu. Analiza form kultu w tych wypadkach jest z konieczności zubożona.

Praca w pierwotnym zamiarze miała dotyczyć recepcji ikon w czasach Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, wobec tego jednak, że źródła wiedzy lub też obszerniejsze relacje, spisane legendy, kroniki parafialne itp., odnoszące się do tychże dzieł, pochodzą w większości z XIX i XX w., przez co siłą rzeczy zaświadczały o późnych, niemniej ciekawych formach ich recepcji, chronologiczny zakres pracy został poszerzony o świadectwa późniejsze ze wskazaniem na grupę ikon, które pojawiły się w przestrzeni kościoła stosunkowo niedawno, tj. w XX stuleciu. W odniesieniu do XVII i XVIII w. natomiast zwróciłem uwagę na problem stosunku do obrazów jako takich i kwestii ich cudowności zarysowujący się w polemikach autorów nowożytnych, dla których te właśnie aspekty wydawały się zdecydowanie bardziej istotne, aniżeli geneza artystyczna konkretnych wizerunków.

Przeanalizowane zostaną przede wszystkim ikony funkcjonujące w Kościele rzymskokatolickim w obecnych granicach państwa polskiego, zaś te, które mogły zachować się w granicach historycznych dawnej Rzeczypospolitej, tj. na Litwie, Białorusi i Ukrainie, wzmiankowane będą sporadycznie z racji niepewnych losów i znacznego ich rozproszenia po II wojnie światowej. Istotne jest przy tym to, że wiele z nich przeniesiono na Zachód i trafiło do nowych świątyń w wyniku repatriacji ludności zamieszkującej tzw. Kresy Wschodnie.

Terminy „obraz” i „ikona” używane będą w tej pracy zamiennie bądź w formie koniunkcji: „ikona” – „obraz”, z prostego powodu, że ikony przeniesione w obszar kultu katolickiego określano jako obrazy właśnie, mimo, że pod względem genezy, formy i stylu pozostały ikonami. Ostatnie czasy, jak trafnie wskazał w rozmowie ks. prof. Michał Janocha, przyniosły zamieszanie polegające na nazywaniu ikonami obrazów (dzieł pod względem stylowym zachodnich), zaś obrazami ikon (dzieł ewidentnie posiadających cechy stylowe wschodnie).

Pragnę złożyć szczególne podziękowania za cenne wskazówki i pomoc bibliograficzną PP. prof. Andrzejowi Betlejowi, ks. Józefowi Bizoniowi, mgr. Krzysztofowi

Czyżewskiemu, prof. Waldemarowi Deludze, mgr. Zygmuntoowi Fatydze, mgr. Jarosławowi Giemzie, Annie Hubiak, ks. prof. Michałowi Janosze, mgr. Dariuszowi Kalinie, dr. Marcinowi Kalecińskiemu, prof. Piotrowi Krasnemu, mgr. Reginie Krupińskiej, dr. Krystynie Ławysz, mgr. Krzysztofowi Magnowskiemu, prof. Aleksandrowi Musinowi, prof. Aleksandrowi Naumowowi, dr. Piotrowi Oszczanowskiemu, dr. Rafałowi Quirini-Popławskiemu, prof. Wasylemu Pucko, ks. Andrzejowi Rusnakowi, prof. Athanasiasowi Semoglou, mgr. Aleksandrowi Siemaszko, prof. Małgorzacie Smorąg-Różyckiej, dr. Janowi Stradomskiemu, dr. Aleksandrze Sulikowskiej-Gąsce, mgr. Pawłowi Sygowskiemu, ks. Krzysztofowi Szopie, dr. Marcinowi Szymie, mgr. Joannie Tomalskiej, prof. Jackowi Tylickiemu, dr. Wojciechowi Walanusowi, prof. Markowi Walczakowi, dr. Waldemarowi F. Wilczewskiemu, dr. Marcinowi Wołoszynowi.

Osobno dziękuję Małgorzacie Omilanowskiej, Dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, a także prof. Zbigniewowi Opackiemu, Dziekanowi Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego za nieustające wsparcie w końcowym etapie pracy nad wydaniem książki.

Publikacja powstała w oparciu m.in. o kwerendy przeprowadzone w następujących archiwach oraz parafiach (według kolejności kwerend): sanktuarium bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, w kościele klasztoru franciszkanów w Krakowie, Archiwum Delegatury Urzędu Konserwatorskiego w Nowym Sączu, kościół parafialny w Bieczu, Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, Archiwum Podlaskiego Urzędu Konserwatora Zabytków w Białymstoku, Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Białymstoku, k. par. w Juchnowcu, k. par. w Strabli, k. par. w Winnem Poświętnem, k. kl. dominikanów pw. św. Mikołaja w Gdańsku, Archiwum Diecezjalne w Pelplinie, Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Toruniu, Archiwum Urzędu Konserwatora Zabytków w Toruniu, k. par. w Nawrze, k. seminaryjny pw. Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca (d. k. karmelitów) w Warszawie, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie, Krakowie (k. franciszkanów, k. par. św. Barbary, d. jezuitów, kl. klarysek, kl. bernardynek), Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, k. par. w Sidzinie k. Jordanowa, Archiwum Diecezjalne w Kielcach, Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach, Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Kielcach, k. par. w Czarnicy, k. par. w Dzierzgowie, k. par. w Ulinie Wielkiej, k. par. w Tumie pod Łęczycą, k. kl. paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, k. par. w Kowalowicach, Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi, Archiwum Archidiecezjalne w Łowiczu, Archiwum Konserwatora Wojewódzkiego w Krakowie, Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, k. par. w Samotulach, k. par. w Panience.

We wszystkich wymienionych instytucjach i parafiach spotkałem się z uprzejmością i życzliwością osób, które prosiłem o udostępnienie materiałów archiwalnych i fotograficznych, za co pragnę im w tym miejscu serdecznie podziękować. Należy też zaznaczyć, że w zbyt wielu przypadkach brak jest niestety dokumentacji konserwatorskiej tak w parafiach, jak i w odpowiednich wojewódzkich urzędach ochrony zabytków. Nie udało mi się dotrzeć do dokumentacji obrazu w Nawrze (brak dokumentacji w parafii i w WUOZT) i Tumie pod Łęczycą (brak w parafii i w WUOZS).

Trzeba tu podkreślić, że wartość badań konserwatorskich jest nie do przecenienia zwłaszcza wtedy, gdy obraz posiada metrykę wschodnią, lecz nie przypomina

ikony w zachowanej obecnie warstwie malarskiej. Takimi przykładami są zbarokizowane (?) obrazy w Krzeszowie, Nawrze i Krasnymborze, zaś przykład obrazu w Klimontowie potwierdza znaczenie i wręcz konieczność podjęcia takich badań. W jego przypadku dopiero promienie rtg ujawniły spod barokowych przemalowań warstwę malarską, którą można wstępnie przypisać warsztatowi moskiewskiemu, jak i trzecią warstwę, jeszcze wcześniejszą, również ortodoksyjną<sup>28</sup>. Zrozumiałe, że bezpośredni ogląd obrazu, najbardziej nawet wnikliwy, nie uprawomocni tego typu ustaleń bez wsparcia w badaniach technologicznych. Ubolewać zatem należy, że ten rodzaj badań, jeśli już dokumentacja jest sporządzona i dostępna, wciąż jeszcze stanowi rzadkość w codziennej praktyce konserwatorskiej, niewątpliwie przy tym uzależnionej od możliwości finansowych zlecającego konserwację.

Bardzo pożyteczny okazał się pobyt w Monachium dzięki grantowi uzyskanemu w ramach Badań Własnych Uniwersytetu Gdańskiego w r. 2010 (nr H 301-5-0317-0). W jego trakcie mogłem uzupełnić najnowszą literaturę nt. recepcji ikon w Europie w oparciu o księgozbiór Centralnego Instytutu Historii Sztuki (Zentralinstitut für Kunstgeschichte), a także zapoznać się ze wspomnianą ikoną *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* przechowywaną w dawnym skarbcu rezydencji Wittelsbachów (*Schatzkammer der Residenz*). W celu weryfikacji najstarszych wzmianek na jej temat skorzystałem z zasobów Głównego Bawarskiego Archiwum Państwowego (Bayerisches Hauptstaatsarchiv). Pobyt w Niemczech umożliwił mi również poznanie ikony *Matki Boskiej* w typie *Hagiosoritissy*, przechowywanej obecnie w Muzeum Diecezjalnym we Freising, oraz ikony w tzw. Starej Kaplicy (Alte Kapelle) w Ratzbonie. Niektóre z ikon znajdujących się w świątyniach Rzymu miałem okazję zobaczyć w trakcie objazdu naukowego jeszcze w czasie studiów magisterskich.

---

<sup>28</sup> Informacja ks. prof. Michała Janochy i ks. Andrzeja Rusaka, dyrektora Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu oraz konserwatora ikony p. Grzegorza Gołubiaka.

# I

## BADANIA NAD RECEPCJĄ IKON W ŚWIĄTYNIACH RZYMSKO-KATOLICKICH EUROPY

Jak dotąd brak jest całościowego opracowania zagadnienia obecności ikon w kulcie zachodnim w Europie. Temat tak rozległy stanowi oczywiście wielkie wyzwanie, które podjął po części Michele Bacci, opracowując monografię wizerunków maryjnych, przypisywanych św. Łukaszowi<sup>1</sup>. Od wielu lat problemem recepcji ikon na gruncie rzymskim zajmuje się Gerhard Wolf, który poświęcił osobne studium kultowi słynnego obrazu *Salus Populi Romani*<sup>2</sup>, tak istotnego w ikonosferze I Rzeczypospolitej, kontynuując badania z rozszerzeniem na inne czczone w Rzymie ikony<sup>3</sup>. Temat szczególnie czczonych ikon i ich znaczenia w Bizancjum, ale też w odniesieniu do zachodniej Europy uwzględniony został w szeregu esejów lub artykułów w katalogach towarzyszących wystawom lub zawartym w księgach pamiątkowych wydanych głównie po r. 2000.

Okazją do intensywniejszego podjęcia tych badań była wystawa ikon rzymskich w apsydzie bazyliki S. Maria Maggiore i towarzyszący jej katalog Pietro Amato, w którym po raz pierwszy dzieła te potraktowane zostały zbiorczo jako wyraz fascynacji wschodnim obrazem na Zachodzie we wczesnym średniowieczu<sup>4</sup>. Wystawę zorganizowano z okazji roku maryjnego w 1988 r., i to było zapewne przyczyną, że zabrakło na niej najbardziej intrygującej ikony, importu wschodniego z wizerunkiem Chrystusa – przechowywanej w Sancta Sanctorum na Lateranie<sup>5</sup>, na której temat powstawały osobne monografie już na przełomie XIX i XX wieku<sup>6</sup>.

Do czasu wspomnianej wystawy intrygujące zagadnienie genezy i funkcjonowania ikon w Rzymie nie zostało poddane osobnej analizie, lub też uzupełniane było przez cząstkowe studia poświęcone wybranym ikonom rozpoznany jako importy

---

<sup>1</sup> Bacci 1998.

<sup>2</sup> Wolf 1990. O dziejach kultu obrazu w czasach nowożytnych: Ostrow 1996, s. 118-183.

<sup>3</sup> Wolf 1993; Sansterre 1997.

<sup>4</sup> Amato 1988. Na nowo przeglądu ikon w kulcie rzymskim dokonał G. Wolf: Wolf 2005.

<sup>5</sup> Ikona, 142 x 58,2 x 2,2 cm, enkaustyka na płótnie przytwierdzonym do drewnianego podobrazia, Rzym, Lateran, Sancta Sanctorum.

<sup>6</sup> Dobschütz 1889; Grisar 1907; Lauer 1907; Grisar 1908; Wilpert 1916-17. Jako czas powstania obrazu Joseph Wilpert przyjął okres między 450 a 550 r. – Wilpert 1916-17, s. 1105, uznając ją za dzieło artystów miejscowych – Wilpert 1916-17, t. 2, s. 1103. Dla Wilperta podstawą datowania był charakterystyczny jego zdaniem kształt krzyża w nimbie. Do czasu odsłonięcia obrazu w 1907 wypowiedziano się jedynie na temat jego przypuszczalnej proveniencji, jak przeważnie sądzono – wschodniej. André Grabar datował ikonę ogólnie na w. VI, wskazując na stylistyczne i ikonograficzne podobieństwo ikony do ówczesnych dyptyków konsularnych – Grabar 1968, s. 78.

z wschodniej części basenu Morza Śródziemnego, sprowadzone do dawnej stolicy Cesarstwa Rzymskiego. Istotnym wkładem w tym względzie było studium Simony Moretti, która przeanalizowała zapisy w *Liber Pontificalis* pod kątem importu bizantyńskich do Rzymu w kontekście stosowanej terminologii i zachowanych zabytków proveniencji wschodniej<sup>7</sup>.

Do szczególnie intrygujących spośród znanych kilku ikon maryjnych zachowanych w Rzymie, a datowanych na I tysiąclecie należy ikona *Matki Boskiej z Jezusem Emmanuelem* umieszczona w dawnym Panteonie bezpośrednio po jego przekształceniu na kościół Santa Maria ad Martyres w r. 609<sup>8</sup>. Akt przekształcenia świątyni pogańskiej na chrześcijańską umożliwiła donacja cesarza Fokasa, który – jak wspomniano w *Liber Pontificalis* – ofiarował do nowej świątyni *multa dona*, w czym mogła się zawierać również ta ikona<sup>9</sup>.

Ikona w kościele S. Francesca Romana (d. S. Maria Nova) należy do wyjątkowych przypadków w skali europejskiej ze względu na wtórne wmontowanie dwóch fragmentów pierwotnej ikony w nowe podobrazie i zamaskowaniu tego połączenia ujawnionego dopiero w trakcie badań tuż po II wojnie światowej<sup>10</sup>. Te dwa fragmenty, co znamienne, to dwie głowy – Jezusa oraz Marii, potraktowane tym samym z najwyższą rewerencją, gdyż tylko one zostały ocalone z pierwotnej warstwy malarskiej<sup>11</sup>. Ikona

<sup>7</sup> Moretti 1997, s. 61-73.

<sup>8</sup> Ikona, 100 x 47,5 cm, enkaustyka na desce, Rzym, Santa Maria ad Martyres (d. Panteon) – Bertelli 1960; Beckwith 1970; Krautheimer 1980; Weitzmann 1982; Amato 1988; Wolf 2005, s. 28-31 (opisał jej technikę jako temperową). John Beckwith uznał, że choć ikona zapewne wykonana została w Rzymie, stanowi odbicie klasycznego odrodzenia sztuki, jakie nastąpiło w Konstantynopolu za panowania cesarza Justyniana I – Beckwith 1970, s. 88. Odmienne środowisko wskazała Maria Sotiriou, która zgadzając się, że ikona powstała w w. VI, związała ją stylistycznie z najstarszymi ikonami z góry Synaj – Weitzmann 1982, s. 7. Obraz uległ w okresie nowożytnym licznym przemalowaniom: Bertelli 1960, s. 24 i nast. Ostatnio ikonę zadatowano na r. ok. 610 oraz scharakteryzowano jako fragment monumentalnego wizerunku o szacunkowych wymiarach 240 x 85 cm, a wyglądem podobnym do miniatury w *Ewangeliarzu Rabbuli* (Syria, 586) czy VII-wiecznej mozaice w Kiti na Cyprze. *Byzantine Art...* 2008, kat. i il. 47. Głowa Marii: 53 x 41 cm; Chrystusa: 30 x 13 cm, enkaustyka na płótnie przytwierdzonym do drewnianego podobrazia – Bertelli 1961, s. 18.

<sup>9</sup> Wolf 2005, s. 30.

<sup>10</sup> Amato 1988, fig. 3 – twarze przed konserwacją; *ibidem*, fig. 4 – po konserwacji. Tam też bibliografia uzupełniona w studium Wolfa: Wolf 2005, s. 27. Proces rekonstrukcji ikony przedstawiony został w opracowaniach P. Celliniego (Cellini 1950) i G. Ansaldo (Analdi 1953).

<sup>11</sup> Głowy namalowano w technice enkaustycznej na płótnie lnianym i przytwierdzonym po uszkodzeniu oryginału do nowej deski prawdopodobnie w XIII stuleciu. Pozostała część malowidła wykonana została temperą bezpośrednio na desce – Amato 1988, s. 22. Badacze studiujący ikonę przed jej konserwacją w r. 1950 byli zgodni, że powstał w w. XII – ze względów stylistycznych – Garrison 1949 lub ikonograficznych – E. Sandberg Vavala 1934 – Amato 1988, s. 22. Cellini datował rekonstruowaną ikonę na 1. ćw. V w. (1950), Analdi (1953) ogólnie na epokę średniowiecza. André Grabar (1957) proponował w. VI, gdy Morey (1954), Kitzinger (1955) i Rice (1957) – w. VII. Zaznaczył, że obraz jakkolwiek przypomina portrety trumienne i wywodzące się od nich w linii prostej IV- i V-wieczne ikony, to jednak różni się od nich pod względem stylistycznym i technicznym, ponieważ wykonany został na płótnie bez podmalówki – Kitzinger 1976 [1954], s. 132-155. Wiktor Łazariew zaproponował (1967) w. VII lub pocz. VIII, Galassi (1953) – poł. IX w. Pietro Amato (1988) powrócił do datowania ikony na pierwszą dekadę V wieku. W jego przekonaniu ikonę należy łączyć z kulturą egipską, dokładniej ze środowiskiem aleksandryjskim i malarstwem funeralnym *pod względem estetyczno-formalnym i technicznym* – Amato 1988, s. 22-23.



posiadała metrykę starożytną już w XI w., kiedy to określana była jako *S. Maria nova quae antiqua vocabatur*<sup>12</sup>.

Inna słynna rzymska ikona-obraz przechowywana jest do dzisiaj w kościele na Zatybrzu, od XVI w. znana jako *Madonna della Clemenza*<sup>13</sup>. Ikona przedstawia tronuującą frontalnie Marię w koronie z Jezusem między aniołami, których namalowano symetrycznie po bokach ich tronu. Do czasu restauracji ikony u stóp Marii znajdowała się postać klęczącego papieża<sup>14</sup>, identyfikowanego jako Jan VII<sup>15</sup>, co wyróżnia ikonę wśród innych jako rodzaj wotum<sup>16</sup>. Ważnym aspektem późniejszej funkcji ikony było jej wykorzystywanie w propagandzie okresu sporów o inwestyturę, a następnie kontrreformacyjnej<sup>17</sup>.

Kolejne dzieło, które doczekało się monografii po zabiegach konserwacyjnych w 1961<sup>18</sup>, to ikona *Marii-protektorki* (łac. *Advocata*) z kościoła Santa Maria del Rosario a Monte Mario<sup>19</sup>. Warstwa malarska jest bardzo dobrze zachowana, mimo pewnych ubytków w narożnikach, i przedstawia Marię w półpostaci lekko wznoszącą swoje ręce ku górze<sup>20</sup>.

<sup>12</sup> Wolf 2005, s. 28.

<sup>13</sup> Tak jak poprzednio opisane obrazy wykonany został w technice enkaustycznej na zagruntowanym płótnie, naciągniętym na cyprysową deskę o wymiarach 153 x 105 cm (bez dolnej ramy). Część dolna obrazu została utracona i według Carlo Bertelli'ego jego rozmiary z uwzględnieniem brakującej dolnej ramy miały wynosić 164 x 116 cm (Bertelli 1961, s. 18; Wolf 2005, s. 37). Z kolei Pietro Amato ocenił, że pierwotne wymiary obrazu mogły wynosić 200 x 133 cm, Amato 1988, przyp. 3 na s. 26) i takie też wymiary podała w najnowszej jego monografii Grażyna Jurkowlaniec (Jurkowlaniec G. 2009a, s. 69).

<sup>14</sup> Wilpert 1917, t. IV, il. na s. 213. Figura papieża uznawana za dodatek późniejszy została w trakcie prac konserwatorskich usunięta: Bertelli 1957-59, s. 141-152; Urbani 1964, s. 41-44.

<sup>15</sup> Wolf 2005, s. 37; Jurkowlaniec G. 2009a, s. 69. Raz jeszcze ów papież pojawia się w podobnej kompozycji w mozaice kaplicy przez niego fundowanej przy bazylice św. Piotra.

<sup>16</sup> Carlo Bertelli datował ikonę na czas pontyfikatu papieża Jana VII (705-707), Maria Andaloro na początek w. VI – Andaloro 1975, s. 139-215, Eugenio Russo na czas Jana III (561-574) lub Benedykta I (575-579) – Russo 1979, s. 49 n, 77 n, a Pietro Amato na VI-VII w. – Amato 1988, s. 30-32. Gerhard Wolf zaproponował datowanie ikony na pocz. VII w. w związku z przekształceniem *titulusu* Julii i Kaliksta na świątynię maryjną, być może w efekcie umiejscowienia w niej ikony, czego refleksem miałyby być mozaika w kaplicy papieża Jana VII – Wolf 2005, s. 39. Grażyna Jurkowlaniec wskazała, że mimo szeregu odniesień do samego kościoła sama ikona pozostała w istocie niewymieniona przed połową w. XVI, aczkolwiek jest oczywiste, że pozostawała w kulcie w wiekach średnich, a refleksem tego miało być oparcie się na niej jako modelu przy okazji wykonania mozaiki w 2. ćw. XII w. w apsydzie Santa Maria in Trastevere – Jurkowlaniec G. 2009a, s. 70. Opisywana ikona uważana jest często za oryginalną kreację sztuki zachodniej, mimo że związana z nią legenda przypisywała jej sprowadzenie już w III w. n.e. z Grecji przez papieża Kaliksta I (217-222), domniemanego fundatora kościoła (Jurkowlaniec G. 2009a, s. 97). Miała zatem nie być typową ikoną wczesnobizantyjską, lecz posiadać więcej wspólnych cech z pierwowzorami rzymskimi – Bertelli 1961, *passim*; Beckwith 1970, s. 94-95; Amato 1988, s. 26-32, a które wskazywał już Wilpert, tj. malowidła ścienne z kościoła Santa Maria Antiqua, z bazyliki San Clemente i katakumb Kommodilli (Wilpert 1917, IV, il. na s. 133 i rekonstrukcja na s. 134, 136).

<sup>17</sup> Wolf 2005, s. 38.

<sup>18</sup> Bertelli 1961b, s. 82-111; Amato 1988, s. 42-49; Bazieli 1989; Wolf 2005, s. 39-41.

<sup>19</sup> Ikona, 75,5 x 42,5 x 0,4 – 0,5 cm, enkaustyka na desce lipowej – Amato 1988, s. 42.

<sup>20</sup> Beckwith 1970, il. na s. 91; Amato 1988, fig. 3 na s. 45 – przed konserwacją, fig. 1 na s. 43 – stan obecny; Bazieli 1989, il. na s. 1. Carlo Bertelli sugerował, że ikona reprezentuje typ *Hagiosoritissy* z okresu przedikonoklastycznego, szczęśliwie przetrwała w Rzymie, natomiast Pietro Amato

Jeszcze jedna ikona maryjna – obraz *Salus Populi Romani – Matki Boskiej Śnieżnej* w kościele Santa Maria Maggiore<sup>21</sup> przez wielu badaczy uważany za jedną z najstarszych ikon, które były obecne w kulcie w Rzymie, nie posiada jednakże w układzie założonych na siebie dłoni Marii analogii ani wczesnochrześcijańskich, ani też bizantyńskich<sup>22</sup>. Legenda Łukaszcowa z nim związana jest dość późna, bo potwierdzona dopiero w w. XIII, kiedy to zyskał miano wizerunku Królowej Niebios (łac. *Regina coeli*)<sup>23</sup>. Mimo legendy wiążącej wizerunek z bizantyńskim Wschodem, jego ikonografia wydaje się być osadzona w kręgu rzymskim.

Wymienione powyżej dzieła odnoszą się zasadniczo do I tysiąclecia, zatem do czasu jedności obu Kościołów. U jego schyłku pojawiła się grupa greckich importów na północ od Alp, sprowadzanych na dwór cesarski, do siedzib biskupich i klasztorów Cesarstwa Ottonów<sup>24</sup>, odnoszonych do czasu koronacji Ottona I na cesarza 25 grudnia 962, przy czym wielość zabytków bizantyńskich, która datowana na X w. pojawiła się wówczas w Cesarstwie, zwyczajowo tłumaczona była domniemanym wianem cesarzowej Teofano, poślubionej Ottonowi II 14 kwietnia 972<sup>25</sup>. Skarbiec cesarski zasilić miały kosztowne dzieła ze złota i srebra oraz kamieni szlachetnych. Na drugim miejscu były szaty i tkaniny, między nimi zaś barwione na purpurę. Trzecią pozycję stanowiły relikwie, wśród których najcenniejszymi były te zawierające partykuły Krzyża Świętego, zatem stauroteki, np. Stauroteka tzw. Limburska, datowana na lata 964-965<sup>26</sup>.

---

proponował, ze względu na cechy stylistyczne oraz użytą technikę enkaustyczną, by uznać ją za dzieło syro-palestyńskie powstałe w w. VII-VIII – Amato 1988, s. 47-49.

<sup>21</sup> *Matka Boska z Jezusem*, ikona (?), 117 x 79 cm, Rzym, Santa Maria Maggiore.

<sup>22</sup> M. Vassilaki wskazała, że układ rąk Marii wydaje się bardziej podkreślać bliską więź fizyczną między Matką a Synem, aniżeli chęć Jego ofiarowania (*Mother of God...* 2000, s. 196). Zwraca też uwagę trzymaną w lewej dłoni Marii chusta przypominająca *mappę*, który to detal rozpowszechniony był w ikonografii późnoantycznej na dyptykach konsularnych czy monetach w V-VI w., czyli w czasie, do którego niekiedy odnoszone jest powstanie obrazu. Również ujęcie Marii w trzech czwartych, frontalne i majestatyczne przypomina postać Marii na ikonach w Panteonie oraz Santa Maria in Trastevere. Najbardziej wnikliwy badacz tego obrazu, G. Wolf, przyznał, że obraz sprawia wyjątkowe problemy, gdy idzie o jego datowanie wahające się w efekcie od V do XIII w. – Wolf 2005, s. 31.

<sup>23</sup> Bacci 1998, s. 251-254; 261-262.

<sup>24</sup> Poświęcone zostały tym dziełom zasadniczo dwie publikacje: Effenberger 1993, s. 145-159, oraz: Gallistl 1997, s. 129-60. Pierwsza odnosiła się do dzieł zebranych na wystawie poświęconej mecenatowi Bernwarda z Hildesheim, a szerzej – sztuce i kulturze czasów wspomnianej dynastii.

<sup>25</sup> Effenberger 1993, s. 145. Tym uzasadnia się dużą liczbę plakiert z kości słoniowej, które naśladując wyroby późnoantyczne przyczyniali się do określenia epoki dynastii macedońskiej mianem renesansu, np.: *Hodegetria*, plakieta, kość słoniowa, *Bernward von Hildesheim...* 1993, kat. nr VI-86; *Koronacja Ottona II i Teofanu*, plakieta, kość słoniowa, *ibidem*, kat. nr II-24; Apostołowie Paweł i Jan, Konstantynopol, poł. X w., plakieta, kość słoniowa, Drezno, Grünes Gewölbe – Effenberger 1993, il. 40. Naśladowane częstokroć w późniejszym czasie sprawiają do dziś problemy atrybucyjne, podobnie jak w przypadku dzieł bizantyńskich i ich naśladownictw weneckich – zob. Cutler 2002, s. 9-11.

<sup>26</sup> Effenberger 1993, il. 36. Relikwie trafiały w skrzyniach o formach architektonicznych, np.: Relikwiarz tzw. Anastazjusza, Antiochia, ok. 1000, srebro, złocone, niello, Akwizgran, skarbiec katedry – *ibidem*, il. 38, lub enkolpionach, jak np. bizantyński enkolpion św. Demetriusza z 2. poł. X w., przechowywany w skarbcu katedry w Halberstadt – *ibidem*, il. 37. Małżeństwo dynastyczne Ottona II i greckiej księżniczki Teofanu wiążące dwór Ottonów z dworem bizantyńskim zaowocowało zwiększoną liczbą importów bezpośrednich, także dzieł wzorowanych w formie i materii (zwłaszcza w kości słoniowej) na dziełach wschodnich, jak i obecnością samych Greków, których aktywność

Istotną jednakże cezurą czasową w omawianej kwestii okazał się rok 1204 i związane z nim zdobycze krzyżowców w Konstantynopolu. To wówczas wielość relikwii oraz ikon zasilila dwory Europy w sposób szczególny, doprowadzając niejako do zrównania ich statusu<sup>27</sup>. Z tymi wydarzeniami należałoby łączyć zapewne ikonę św. Mikołaja przechowywaną w w Burtscheid w pobliżu Akwizgranu, dawnym klasztorze benedyktyńskim założonym jeszcze w czasach karolińskich, od 1220 należącym do cystersów<sup>28</sup>.

Do najsłynniejszych importowanych ikon bizantyńskich w Cesarstwie należy ikona *Matki Boskiej Hagiosoritissy* przechowywana do niedawna w skarbcu katedry we Freising, obecnie w Muzeum Diecezjalnym<sup>29</sup> [1.2.]. W XV w. pojawiła się legenda o namalowaniu jej przez św. Łukasza (niem. *Lukasbild*)<sup>30</sup>, chociaż jej najstarsza warstwa malarska datowana jest na ok. 1200 r., przemalowana ok. 1300<sup>31</sup>. Ikona była darem cesarza Manuela II Paleologa (1391-1425) dla księcia mediolańskiego Gian Galeazzo Viscontiego (1395-1402)<sup>32</sup>, zaś ostatnim elementem w łańcuchu jej peregrynacji było ofiarowanie jej przez biskupa Nikodemusa katedrze mariackiej w

---

została potwierdzona źródłowo w odniesieniu do fundacji kaplicy św. Bartłomieja w Paderborn wyróżniającej się na tle architektury ottońskiej nadzwyczajną smukłością proporcji użytych kolumn i subtelnością rozwiązań przestrzennego. Omówienie fundacji związanych z cesarzową oraz najbardziej rozpoznawalnych bizantyńskich dzieł, tj. dyptyków z kości słoniowej – McKitterick 1995, s. 53-74.

<sup>27</sup> Jurkowlaniec G. 2004, s. 69.

<sup>28</sup> Ikona datowana jest z dużą rozpiętością na w. X lub XII, wykonana w technice mozaiki o wymiarach 22 x 16 cm, osadzona w kosztownych ramach zdobionych techniką niella, z użyciem kryształu górskiego, kamieni półszlachetnych, filigranu i granulacji o wymiarach 33 x 26,5 cm – *Ornamenta Ecclesiae...* 1985, 3, poz. H 62, il. na s. 162. Nieco inne wymiary ikony: 22 x 11,5 cm – Buschhausen 1997, s. 58. Tradycja łączyła ikonę z wianem cesarzowej Teofano lub zakładała, że należała do Ottona III – *ibidem, loc. cit.*, w świetle krytycznej analizy ostatnich lat bardziej prawdopodobne wydaje się jednak sprowadzenie ikony po zajęciu Konstantynopola w r. 1204 przez łacinników, już po tym, jak kult św. Mikołaja na Zachodzie został wzmocniony translacją jego relikwii do Bari w r. 1087 – *Ornamenta Ecclesiae...* 1985, 3, s. 160. Helmut Buschhausen wskazał, że pozornie datując ikonę ornamentacyjne ramy w technice emalii należy w istocie traktować jako późną imitację wzorów X-wiecznych.

<sup>29</sup> Typ Marii wywodzony jest od ikony kojarzonej z relikwiami Bogurodzicy, jej pasem przechowywanym w Chalkoprateri i płaszczem – w Blachernach, naśladowanej w rozmaitych technikach zwłaszcza w w. XII-XIII – Vassilaki 2005, s. 264.

<sup>30</sup> *Ornamenta Ecclesiae...* 1985, 3, s. 171.

<sup>31</sup> *Diözesanmuseum Freising...* 1984, s. 251. Namalowano ją na podobrazii z drewna orzechowego, przykryto oprawą srebrną, częściowo pozłoconą, miejscami uszkodzoną. Pole środkowe ikony jest niewielkie – 19,5 x 13,4 cm, zaś złoczone ramy mają wymiar 27,8 x 21,5 cm, srebrny ołtarz – 145 x 39 cm – *ibidem*, s. 244, il. na s. 245-247, 258-260; *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, poz. H 69, il. na s. 170. Podobrazie ikony jest cienie i wynosi 1,5 cm: Grabar 1975, poz. kat. 16, tam też pełna wersja zapisanych na ikonie inskrypcji.

<sup>32</sup> W greckiej inskrypcji na ikonie wspomniany został Manuel Dishypatos, identyfikowany z metropolitą Salonik, sprawujący swój urząd w l. 1258-1261. Vassilaki przypuszcza, że ikonę, którą metropolita mógł ofiarować do jednego z kościołów Salonik, Manuel posiadał w 4. ćw. XIV w., gdy rezydował w Salonikach jako współcesarz i wówczas to oskarżano go o sięganie do dóbr kościelnych w celu finansowania obrony miasta przed Turkami. Obecne w ikonie wezwanie: *Nadzieja pogrzążonych w beznadziei* (grc. Η Ελπίς τῶν Απελπισμένων), ma się znajdować również na innej ikonie właśnie w Salonikach, w narteksie kościoła Acheiropoietos – Vassilaki 2005, s. 269, tamże treść inskrypcji – s. 264-265. Cesarz Manuel II odbył w l. 1399-1403 szereg podróży po Europie w celu wyjednania sobie sprzymierzeńców wobec zagrożenia tureckiego, ofiarowując m.in. iluminowany

Freising 23 września 1440 roku<sup>33</sup>. Innym przykładem tego rodzaju cennych, średniobizantyńskich przenośnych dzieł o złożonej technice wykonania jest ikona mozaikowa *Chrystusa Pantokratora* w kościele kolegiackim pw. św. Piotra i Pawła w Chimay w Belgii<sup>34</sup> i ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w katedrze pw. św. Pawła w Liège, przykryta srebrnym, złożonym okładem z grecką inskrypcją odpowiadającą typowi wizerunku, lecz przemalowana w w. XV w duchu malarstwa niderlandzkiego<sup>35</sup>. Do powyżej opisaney grupy intercesyjnych ikon maryjnych należy bizantyńska dwustronna ikona-relikwiarz, wykonana w emalii, datowana na koniec XI w., a przechowywana w skarbcu bazyliki NMP (Onze Lieve) w Maastricht<sup>36</sup> [1.1.]<sup>37</sup>.

Hans Belting zwrócił uwagę na wielość importów bizantyńskich, przede wszystkim relikwii, które, pojawiając się w 1. poł. XIII w. w Europie Zachodniej, miały

---

kodeks z dziełami Pseudo-Dionizego Areopagity do klasztoru St. Denis, gdzie uczestniczył wraz z królem Francji Karolem IV w liturgii.

<sup>33</sup> Biskup ufundował w r. 1443 dla katedry ołtarz główny, jeden z największych w Niemczech ołtarzy szafastych z głównymi figurami wyrzeźbionymi przez Jakoba Kaschauera. U stóp Madonny w centralnej szafie ołtarza biskup polecił przedstawić siebie samego jako fundatora – *Ornamenta Ecclesiae* 1985, s. 171. Pochodzenie ikony zostało zapisane w inskrypcji łacińskiej w ołtarzu barokowym, gdzie stwierdzono, iż ikona jest dziełem św. Łukasza otrzymanym od cesarza Wschodu, jej treść: Vas-silaki 2005, s. 266.

<sup>34</sup> Buschhausen 1997, s. 59. To kolejne dzieło niewielkich rozmiarów (12,2 x 10 cm), oprawione w srebrną ramę (20,5 x 18,6 cm) oraz srebrną skrzynkę (8,5 x 23,5 x 22 cm), wykonaną na zlecenie księcia Filipa de Croy (zm. 1511).

<sup>35</sup> Ikona pod srebrnym okładem, złożonym, datowana na w. XIV – Grabar 1975, poz. kat. 36 i fig. 79-80.

<sup>36</sup> *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, poz. H 63, il. na s. 162. Dokładną analizę tego zabytku z omówieniem związku tego typu przedstawieniowego z relikwiami maryjnymi czczonymi w kościołach chalkopratejskim i blacherneńskim, przeprowadził w rozprawie doktorskiej Hildegard Vogeler – Vogeler 1984. Tego typu niewielkie dzieła bizantyńskie reprezentujące tę ikonografię rozprzestrzeniały się w ciągu XII i XIII wieku. Należy do nich enkolpion z *Marią Orędowniczką*, XII-XIII w., Góra Athos, Monaster Vatopedi, ametyst (?), oprawa srebrna, kameryzowana, perły, szmaragdy, turkusy i emalia (?), 3,2 x 3,3 x 0,8 cm – Loverdou-Tsigarida 1997, s. 299, poz. 9.10. Pod względem funkcjonalnym należy ona do enkolpionów-relikwiarzy, na co wskazują jej niewielkie wymiary (wys. 9,1 cm; 11,8 wraz z oprawą x 7,3 cm). Przedstawia, jak uprzednio opisane dzieło, Marię ujętą w półpostaci z dłońmi uniesionymi ku górze w modlitwie, zgiętymi w łokciach i skierowanymi ku narożnikowi obrazu, w którym widnieje półpostać błogosławiącego Chrystusa wypełniającego ćwierćkolistą sferę. Maria opisana jest hierogramem jako *Bogurodzica* (M[ETE]R TH[EO]U). Rewers ikony wypełniło reliefowe opracowanie tematu *Zwiastowania* wykonane w metalu. I w tym przypadku umieszczona została na ramie inskrypcja wskazująca na autora fundacji, tj. Eirene Synadene, której rodzina należała do znamienitszych rodzin arystokratycznych na przełomie XI i XII w. w Bizancjum. Była ona żoną Manuela Botaniatesa, zaś jej specjalna adoracja do Matki Bożej została utrwalona w inskrypcji na jej płycie grobowej z lat 30. w. XI. Wynika z niej, że fundatorka znajdowała w Marii ucieczkę od trosk i pośredniczkę w prośbach kierowanych do Boga, zaś nade wszystko źródłem jej modlitw była niemożność posiadania własnego dziecka. W tym upatruje się przywiązania arystokratki do ikonografii Marii z Jezusem manifestowanym także na pieczęciach małżeństwa, w których Maria trzyma Jezusa na prawym ramieniu (gr. *Dexiokratousa*), co zdaniem B. Pitarakis, rzuca nowe światło na kontekst rozumienia tego wariantu przedstawieniowego. Uzupełnienia i dodatki, których dokonano w przeciągu kolejnych stuleci świadczą już o odmiennych, zachodnich gustach – Pitarakis s. 158, fig. 13.9. Pieczęć donatorki odkryto w czasie wykopalisk w miejscowości Pernik w Bułgarii w r. 1970; drugi egzemplarz znajduje się w kolekcji Fogg Art Museum (nr inw. F 17) – Jouroukova 1973, s. 221-6.

<sup>37</sup> Numeracja w nawiasach kwadratowych odnosi się do pozycji katalogowej ikony oraz ilustracji.

istotny wpływ na przemiany w życiu duchowym jej mieszkańców<sup>38</sup>. Podkreśla się też ścisłą korelację między złupieniem Konstantynopola a wzrostem kultu cudownych wizerunków Chrystusa jako dzieł wschodnich, które do dziś przechowywane są w katedrach Genui<sup>39</sup>, Rzymu i Laon<sup>40</sup>. Szczególny wpływ importowanych ikon na malarstwo tablicowe zaznaczył się w XIII-wiecznej Italii, gdzie rozpoczęto kopiowanie sprowadzonych ikon, przede wszystkim maryjnych, w tym także dyptyków, których liczbę określa się dziś na ok. 250<sup>41</sup>. Był to zarazem czas rozprzerstania się kopii wizerunku *Hodegetrii* w samym Bizancjum<sup>42</sup>, a i w Italii na popularności zyskały naśladownictwa typów bizantyńskich, jak *Madonna di Constantinopoli* czy *Madonna della Misericordia*, odwołująca się do ikony zawieszanej w kościele blacherneńskim w pobliżu relikwii szat Marii. Jako importy greckie ceniono sobie niewielkie przenośne ikony wykonane w cennych materiałach: mozaice, emalii, z użyciem kamieni szlachetnych. W wyniku zajęcia Konstantynopola Wenecjanie mieli uprowadzić m.in. ikonę *Matki Boskiej Zwycięskiej* (gr. *Nikopoi*) związanej legendą z cesarzem Herakliuszem, umieszczając ją w bazylice św. Marka<sup>43</sup>.

Ostatnią fazą importów ikon bizantyńskich i zarazem odmiennym zjawiskiem był masowy import dzieł szkoły tzw. italo-greckiej, czy po prostu ikon kreteńskich, gdyż twórcy tej wyspy przede wszystkim produkowali wręcz ikony na rynek włoski, dostosowując je do gustów odbiorców<sup>44</sup>. Efektem tej aktywności jest większa,

<sup>38</sup> Belting 1985, s. 173. Problem został szeroko omówiony w literaturze ze wskazaniem na apokaliptyczny wręcz wymiar tych wydarzeń dla bizantyńczyków: Godfrey 1980, s. 151, Darrouzés 1968, s. 82-82; Dąbrowska 1986, s. 6; Angold 1993, s. 330. Na temat wędrowki relikwii pozyskanych w tym czasie w Konstantynopolu: Hallam, Everard 2006 [1980], s. 307; Pysiak 2001, s. 8-9; Pauk 2001, s. 62.

<sup>39</sup> Ikona, *Mandyllion*, 28x38 cm, XIV w., srebrna oprawa z plaketami ilustrującymi legendę o królu Abgarze, Genua, klasztor S. Bartolomeo degli Armeni – według tradycji należała do darów cesarza Jana V Paleologa, przeniesiona przez Genuńczyków z Konstantynopola przed 1388 i darowana przez dożę Leonardo Montaldo (zm. 1384) klasztorowi S. Bartolomeo degli Armeni, gdzie znajduje się do dzisiaj – Grabar 1975, poz. kat. 35 i fig. 74-78. Szereg studiów na jej temat: *Intorno al Sacro Volto...* 2007.

<sup>40</sup> To w istocie ikona północnoruska, prawdopodobnie nowogrodzka, datowana na ok. 1200 – Grabar 1931.

<sup>41</sup> Belting 1985, s. 178. Dane za: Garrison 1949.

<sup>42</sup> Bacci 2005, s. 323. Zdanie odmienne co do znaczenia słynnej IV krucjaty wyraził Maciej Salomon, z powołaniem się na ustalenia Michelle'a Bacciego i Antoniego Cutlera, uznających, że nie stanowiła ona w takiego przełomu, jak to jest przyjęte, a stosunek do ikon miał ewoluować od dłuższego czasu w związku z napływem zabytków przywożonych z innych krucjat i pielgrzymek – Cutler 1995, s. 240-248; Bacci 1998, s. 270; Salomon 2005, s. 185. Niemniej trzeba mieć na uwadze pozyskanie w wyniku zajęcia stolicy Cesarstwa ikon i relikwii najcenniejszych oraz wielką ilość innych dzieł bizantyńskich, niespotykanych nigdy przedtem. Ważne wydaje się, że był to jeden z czynników powodujących na Zachodzie zmianę stosunku do obrazu, który zaczyna być czczony na równi z relikwiami i które to relikwie coraz częściej zostają z obrazem zespolone – Jurkowlanec G. 2007, s. 127-128.

<sup>43</sup> Domniemana ikona w San Marco w Wenecji pozostawała długo poza sferą badań, gdyż, jak pisał Nikodem Kondakow, była ona ukryta w ołtarzu pod zasuwą za szkłem w bocznej, lewej kaplicy, a tylko na wybrane święta przenoszono ją w kasecie do ołtarza głównego. Przypomniat przy tym relację *Kroniki* Niketasa Choniatesa o czci dla Przenajświętszej Bogurodzicy Zwycięskiej oddawanej przez cesarza Jana Komnena w pałacu cesarskim, w osobnej kaplicy lub niedużej świątyni, sama zaś ikona miała być niewielkich rozmiarów – Кондаков 1911, 2, s. 195.

<sup>44</sup> Zob. Cormack 1999 [1997], s. 195. Malarze podpisywali ikony posługując się niekiedy formułą łacińską *pinxit* wskazując czasem na miasto pochodzenia. Tak czynił np. Nikolaos

niż gdzie indziej ilość zachowanych ikon, przede wszystkim w samej Wenecji<sup>45</sup>, nazwanej *Drugim Bizancjum*, jak określił ją w jednym z listów do weneckiego doży w r. 1468 kardynał Bessarion, gdzie wciąż w głąb w. XVI *madonne candiotte* oraz *quadri dorati de nostra donna alla greca* należały do najcenniejszych elementów wyposażenia najbogatszych domów, coraz częściej cenionych przez wzgląd na ich wartości nie tyle religijne, co estetyczne<sup>46</sup>. Sytuacja zaczęła zmieniać się pod koniec XVI w., gdy w samej Italii z coraz większą rezerwą postrzegano grecką manierę, coraz bardziej różną od nowej, renesansowej, a przede wszystkim manierystycznej mody. Niemniej sama Wenecja zachowała dumną pamięć o greckich zdobyczach, stąd zwiedzający ją wówczas Martin Gruneweg mógł odnotować, że np. w bazylice św. Marka *das hoge altaer stet nur wie eine lange lade aus sielber, golde und edelem gesteine ser köstlich und kunstreich aus der Constantinopolitanschen kierche gebracht*<sup>47</sup>.

Kontynuacja fascynacji obrazami wschodnimi, traktowanymi niekiedy na równi z relikwiami przenosi się w okresie późniejszym na teren Europy środkowej, a znakomitą tego manifestacją były osobiste zainteresowania i zamówienia cesarza Karola IV Luksemburskiego (1316-1378). Dzięki jego inicjatywie ugruntowania pozycji Pragi jako drugiego Rzymu nastąpił import czczonych w Rzymie kopii ikon i obrazów do świątyni praskich. Wiele wskazuje na to, że dalekosiężne plany cesarza Karola IV miały w zamierzeniu upodobnić stolicę do Rzymu tak, jak Konstantyn chciał uczynić to w odniesieniu do Konstantynopola, a Karol Wielki – Akwizgranu<sup>48</sup>. Trzeba tu wszakże podkreślić, że recepcja ikon następowiała tu zatem drogą okrężną i poprzez zachodnie repliki dzieł czczonych w Rzymie.

---

Tzafouris. Inskrypcję: *NICOLAUS ZAFURI PINXIT* nosi ikona *Chrystusa dźwigającego krzyż* z 2. poł. XV w. w zbiorach MMA. Sama kopozycja opisana jest zaś w języku greckim: *EAKOMENOC EIII CTAYPOY – Holy Image, Holy Space ...*1988, s. 211. Dopiero badania ostatnich lat wniosły docenienie twórczości tego okresu, niesprawiedliwie lekceważonej, a często źle rozpoznanej także w zakresie datowania zachowanego materiału zabytkowego. Niewątpliwie dużą rolę w kształtowaniu się ikonografii oraz repetytywności ówczesnych kompozycji odgrywały szkice i odbitki graficzne, których znaczenie w transpozycji ikonografii, jak i konkretnych dzieł malarstwa zachodnioeuropejskiego na wyspy greckie trudno przecenić – Deluga 1996b, s. 28. Wzory graficzne, co trzeba podkreślić, twórcy wykorzystywali jako inspiracje poddawane różnym modyfikacjom i dotyczy to w równej mierze malarstwa ikonowego, jak i tablicowego XV i XVI w., także na terenach Małopolski (Żmudzkiński 2007, s. 223; Kruk 2009b, s. 144-145).

<sup>45</sup> Ich przykłady: Rizzi 1972, s. 270; Rizzi 1980, przyp. 39 na s. 299. Zob. też Bacci 2009.

<sup>46</sup> Constantoudaki-Kitromilides 1988, s. 53. Można natomiast użyć w tym przypadku określenia *produkcja masowa*, które odnosi się coraz częściej również do sytuacji w Europie Zachodniej w tym czasie, zwłaszcza rynku flandryjskiego, który wytwarzał ogromne ilości nastaw ołtarzowych trafiających do miast północnej Europy, w tym do Gdańska. W obu przypadkach w początkach XVI w. produkowano przede wszystkim tryptyki. Masowo wytwarzane ikony na Krecie przeznaczone były naturalnie na eksport, co znajduje potwierdzenie w zachowanych dokumentach, wskazujących wielkie powodzenie ikon właśnie we Flandrii. Znamienny jest nacisk wyrażony w zamówieniach, by ikony malowano tak szybko, jak tylko było to możliwe – Constantoudaki-Kitromilides 1988, s. 51.

<sup>47</sup> Gruneweg 1601-1606, 3 [fol. 1873], s. 1414.

<sup>48</sup> Idea ta pojawi się również w Rzeczypospolitej w okresie jej świetności i wielokrotnie będzie odnoszona do stołecznego Krakowa w w. XVI i XVII – Fabiański 2008, s. 149. Upodobnieniu właśnie Pragi do Rzymu w sensie politycznym i ideowym służyć miały sprowadzone z Wiecznego Miasta relikwie i kopie cudownych wizerunków – Madonny Aracoeli (który sam stanowił średniowieczną replikę z XI lub XII w. wcześniejszej *Madonny Advocaty* z klasztoru S. Sisto w Rzymie – Bolgia 2005,

Do dzisiaj zachowały się trzy repliki *veraikonów*, jak również trzy kopie Madonny z Aracoeli, które oceniane są rozbieżnie – bądź jako dzieła wykonane w Rzymie, bądź też w Pradze<sup>49</sup>. Legenda związana z ówczesnym sprowadzeniem kopii była na tyle trwała, że na drzeworycie z ok. 1690 r., ilustrującym najcenniejsze dzieła przechowywane w skarbcu katedry św. Wita, kopia ikony Santa Maria in Aracoeli opisana została słowami: *Imago Beatae Mariae Virginis a Sancto Luca Depicta Carolo IV Ab Urbano V Anno 1368 donata*<sup>50</sup>. Repliki *Madonny Aracoeli* trafiły również na Węgry, jedna do kościoła pw. św. Mikołaja w Trnawie (węg. Nagyszombat) (ob. Słowacja) z 2. poł. XVII w., inna stanowiąca jej naśladownictwo – do kościoła św. Ignacego Loyoli w Ostrzychomiu (węg. Esztrgom), prawdopodobnie z w. XVIII<sup>51</sup>.

Kontynuację tych postaw odnajdujemy w XV-wiecznej Flandrii, gdzie Jan Burgundzki, książę Étampes, zamówił u Petrusa Christusa trzy kopie wykonane *ad similitudinem* cudownej ikony malowanej przez św. Łukasza, za którą uważano tzw. *Madonnę w Cambrai*<sup>52</sup>, przywiezioną z Rzymu do katedry w Cambrai w r. 1440 przez Fursy de Bruille, uczestnika soboru ferraryjsko-florenckiego<sup>53</sup>. Jak podkreśliła Leslie Brubaker, te fascynacje bizantyńskimi dziełami to był rodzaj *cliché: a certain taste for things Byzantine in western Christian Europe: even in the fifteenth century, the exotic prestige of images of the Virgin made 'de la façon de Grèce' was used to solicit support, and funding, for a putative crusade*<sup>54</sup>.

## Podsumowanie

Powyższy przegląd wskazuje, że badania jednostkowych dzieł wyprzedziły w czasie prace syntetyczne powstające dopiero od l. 90. XX wieku. Zachowane

---

s. 29, tam też literatura na temat obu obrazów) oraz Chusty św. Weroniki, które cesarz miał okazję poznać w czasie pobytów w Rzymie w r. 1355 (przy okazji koronacji cesarskiej) i w l. 1368-69. Znaczenie owych kopii w budowaniu prestiżu Pragi, jako nowej stolicy Cesarstwa, podkreślono w: Kořán 1991, Pujmanová 1992a, Pujmanová 1992b, Wolf 2000, Fajt 2006a, Fajt 2006b, Fajt 2006c, Kubinová 2006. Ważnym studium poświęconym roli obrazów w przedhusyckich Czechach jest monografia Mileny Bartlovej – Bartlová 1992. Istotnym etapem w rozpoznaniu charakteru, genezy i oddziaływania sztuki czeskiej w okresie apogeum jej rozkwitu były znakomite wystawy zorganizowane w r. 2006, jedna pokazana w Budapeszcie i Luksemburgu, a poświęcona czasom Zygmunta Luksemburskiego (*Sigismundus...* 2006), inna zorganizowana w Nowym Yorku i Pradze poświęcona sztuce dworskiej czasów cesarza Karola IV (*Karel IV...* 2006) oraz ekspozycja przygotowana także w Pradze i w Legnicy, a dedykowana wielowiekowemu związkowi artystycznym Śląska z królestwem Czech, która stała się jednocześnie okazją do zaprezentowania szerokiej panoramy sztuki czeskiej (*Śląsk. Perła w Koronie Czeskiej...* 2006).

<sup>49</sup> Wolf 2000, s. 130.

<sup>50</sup> Pujmanová 1992, fig. 21.

<sup>51</sup> Erika 2008, il. na s. 14, 21.

<sup>52</sup> *Matka Boska w typie Eleusy*, ok. 1340, dr. temp., 35,5 x 26,5 cm, Francja, Cambrai, Katedra – Powell 2006, il. 4.

<sup>53</sup> Oddziaływanie wzoru odnaleźć można także np. w dziele Cranacha starszego, namalowanym ok. 1518 r., z wprowadzonym w miejsce złotego tła, pięknym, wczesnorenesansowym pejzażem: *Maria z Jezusem*, ok. 1518, dr. temp., 34,5 x 22,6 cm, wł. pryw. – *Christus und Maria...* 1992, il. 65, kat. 10.

<sup>54</sup> Brubaker 1997, s. 34.

działa dowodzą fascynacji wizerunkami proveniencji wschodniej w średniowiecznej Europie rozproszonymi w różnych miejscach niczym swoiste *disiecta membra*, skupione w większej liczbie w Rzymie. Wizerunkami przede wszystkim Marii demonstrowującej Chrystusa jako Logos Wcielony z podkreśleniem Jej godności jako Matki Boga. Nie ulega wątpliwości, że była to wypadkowa tradycji soborowej poczynawszy od soboru efeskiego, który uznał Marię za godną miana Bożej Rodzicielki (gr. *Theotokos*)<sup>55</sup> oraz tradycji Ojców Kościoła, którzy wypracowywali teologię ikony najpierw w sporach doktrynalnych, a potem ikonoklastycznych, bezpośrednio dotyczących problemu obrazowania w tradycji chrześcijańskiej.

Napływ ikon do Italii uchwytny jest od V-VI w., zatem odnosi się do czasu, z którego pochodzą najstarsze zachowane wizerunki Chrystusa i Marii w monasterze św. Katarzyny na Synaju i dlatego też podkreśla się w tym kontekście genezę syro-palestyńską ikon, które trafiły w tym czasie do Rzymu. Późniejsze przykłady, np. ikony w Santa Maria in Trastevere, traktowane są bardziej kontrowersyjne bądź jako importy, bądź jako dzieła powstałe na gruncie miejscowym w oparciu o wschodnie wzory, gdyż wzbogacone miały być o pewne elementy ikonograficzne zachodnie. Sam fakt przetrwania ikon z w. VII-VIII oraz tych najwcześniejszych wiązać należy z kolei z konsekwentną polityką kolejnych papieży przeciwstawiających się tendencjom obrazoburczym w Bizancjum, które przyniosły tak wielkie zniszczenia w zakresie sztuk plastycznych, że nieliczne ich przykłady zachować się mogły jedynie na peryferiach Cesarstwa, tj. na Górze Synaj, na Cyprze czy właśnie w Italii. Nieprzypadkowo też zapewne właśnie wówczas pojawia się w *Liber Pontificalis* określenie *acheropita* w odniesieniu do ikony tronującego Chrystusa w skarbcu papieskiego pałacu na Lateranie<sup>56</sup>.

Zajęcie Konstantynopola w r. 1204 przyniosło, prócz pozyskania gotowych dzieł, powszechną imitację stylu bizantyńskiego, co skutkuje niekiedy kontrowersjami w kwestii rozpoznania dzieł oryginalnie bizantyńskich, także w odniesieniu do ikon. Przykładem są dwie XIII-wieczne ikony *Matki Boskiej tronującej*, które pojawiły się na aukcji w r. 1912 w Madrycie<sup>57</sup>. Atrybuowane pierwotnie do szkół italskich, słusznie zostały rozpoznane jako ikony bizantyńskie, które w dość niejasny sposób trafiły do Aragonii<sup>58</sup>. Bliska im pod względem stylistycznym wydaje się

<sup>55</sup> Zob. Kalavrezou 1990, s. 166 i nast.

<sup>56</sup> LP I, 443; Wolf 2005, s. 34.

<sup>57</sup> *Matka Boska z Jezusem na tronie*, ikona, Waszyngton, National Gallery of Art (z kolekcji Kahna) – Stubblebine 1966, il. 1; *Matka Boska z Jezusem na tronie*, ikona, Waszyngton, National Gallery of Art (kolekcja Mellona) – *ibidem*, il. 2. Badania nad oboma intrygującymi dziełami podsumowała R. Corrie wskazując na stałe ściąganie się koncepcji italskiej z bizantyńską, gdy chodzi o ich proveniencję. Nie negując faktu, że ich twórca musiał być Grekiem, dowodziła, że musiał też znać dzieła włoskie końca XIII wieku – Corrie 2005, s. 294.

<sup>58</sup> Dość długo utrzymywało się przekonanie, że obie ikony pozostawały w Hiszpanii od czasów średniowiecza. J. Stubblebine przypuszczał, że były to dzieła malarza związanego z dworem Anny – Konstancji, córki cesarza Fryderyka II Hohenstaufa, który dla wzmocnienia sojuszu z Cesarstwem Bizantyńskim wydał ją w 1244 r. za cesarza Jana III Dukasa Watatzesa. Już jako wdowa, po zdobyciu tronu przez Michała VIII Paleologa, Anna-Konstancja udała się w 1269 r. do Walencji, gdzie pozostała do śmierci w r. 1313. Stubblebine utrzymywał, że wówczas ex-cesarzowa nie mogła mieć jeszcze ze sobą owych dwóch ikon, gdyż zakładał, że ich twórca znał słynną *Madonę* Duccia Rucellai, namalowaną w r. 1285 – Stubblebine 1966, s. 381. Zdaniem z kolei R. Corrie tak Duccio, jak i Cimabue



ikona *Matki Boskiej* czczona w katedrze we włoskim Ferme nad wybrzeżem Adriatyku, przykryta srebrną sukienką z elementami analogicznymi do sukienki ikony *Matki Boskiej Psychosostrii* i zbliżnymi z tymi na ikonie we Freising, której jest też najbliższa pod względem ikonograficznym<sup>59</sup>.

W późnym średniowieczu, prócz popularności relikwii, zaznaczała się w coraz większym stopniu powszechność replik obrazów uznanych za cudowne, z zaznaczeniem przesunięcia akcentu w stronę wartości estetycznych, co można zaobserwować nie tylko w malarstwie kreteńskim, ale również czeskim, wyraźnie inspirowanym wzorami bizantyńskimi, pozyskiwanymi za pośrednictwem Italii. Około połowy XIV w. powstało w pracowniach praskich szereg dzieł, przede wszystkim wizerunków maryjnych najwyższej klasy określanych jako *Czeskie Madonny Łaskawe/Milosierne* (niem. *Böhmische Gnadenbilder*), bizantyzujących i związanych z mecenatem cesarza Karola IV<sup>60</sup>. Do nich należy *Madonna z Mostu*, namalowana w Pradze<sup>61</sup> nawiązująca do typu *Kykkotissy*, ikony pochodzącej z Cypru i związanej tradycyjnie ze św. Łukaszem<sup>62</sup>, a także obraz *Matki Boskiej ze Zbrasławia* (czes. Zbraslav)<sup>63</sup> przywołującej bizantyński typ Marii *Dexiokratousy*, zatem praworęcznej w efektownej koronie przypominającej o jej godności jako *Regina coelorum*<sup>64</sup>.

---

winni być wykluczeni z rozważań nad źródłem wasyngtońskich tablic, których twórców należy wywodzić z Konstantynopola lub Salonik, zaś obrazy pewnie nigdy nie trafiły do Italii, przeniesione do Hiszpanii być może dopiero w w. XX!, na co wskazał H. Belting – Belting 1982, s. 7, 21; Corrie 2005, s. 299-300.

<sup>59</sup> Ikona, *Matka Boska*, XIII w. (?), sukienka srebrna, złożona (2. poł. XIII w. ?) z plaketami ilustrującymi *dodekaorton* – Grabar 1975, poz. kat. 17 i fig. 42.

<sup>60</sup> Zasadniczą cechą bizantyzującą tych wizerunków było frontalne i wyodrębnione z tła ujęcie *Matki Boskiej* w półpostaci – Bartlová 2009, s. 15.

<sup>61</sup> *Madonna z Mostu*, Praga, ok. 1350, temp., zł. na dr. (topola), 53 x 40 cm, z kościoła NMP w Moście, po 1578, następnie w klasztorze kapucynów po 1779, GNP – Karel IV 2006, fig. 45; Bartlová 2009, fig. 3. W tym typie utrzymana jest również *Madonna* w Alte Kapelle w Ratyzbonie, ujęta *en trois quart* i datowana na l. 1200-1230 – Bartlová 2009, fig. 4.

<sup>62</sup> Ten obraz uważany jest za najstarszy tego typu w Czechach. Podobnie obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* z Brežnic (czes. Břežnice) w GNP (Bartlová 2009, fig. 7) jest jakby lustrzanym odbiciem XII-wiecznej ikony synajskiej, a w obu ułożenie ciała Chrystusa na rękach Marii zbliża kompozycję do typu *Czuwającego Emmanuela* (gr. *Anapeson*). Według napisu na rewersie została namalowana *ad similitudinem* obrazu w Roudnicach. Napis na nimbie przytaczał słowa Salomona odnoszące się tu do piękna Marii – PnP 1,4. Zdaniem M. Bartlovej wzorem była tu faktycznie ikona kreteńska w tym typie, przechowywana niegdyś w klasztorze augustianów w Roudnicach, uważana za dzieło św. Łukasza, a obecnie zaginiona – Bartlová 2009, s. 21.

<sup>63</sup> Przypisywany warsztatowi praskiemu i datowany na l. 1345-1350, wym. 89 x 59,5 cm – Karel IV 2006, fig. 60; Bartlová 2009, fig. 2 Pochodzi z byłego kościoła klasztoru cysterskiego NMP w Zbrasławiu, w którym pochowana została matka Karola, obecnie w GNP. Zwraca tu uwagę subtelność gestów Jezusa, który dotyka lewej dłoni Marii, trzymając w prawej szczygła. Podobnym do niego dziełem jest *Madonna* w zbiorze klasztoru premonstratensów na Strahovie, 94x84 cm, z podobnie malowaną, bogatą koroną i finezyjnym układem ciała Chrystusa w przezroczystej tunice – Bartlová, fig. 1.

<sup>64</sup> *Madonny* w tym typie znane były w Italii: najstarszy znany przykład tego typu zachował się w Rzymie, reprezentowany przez ikonę z S. Maria Nova (S. Francesca Romana), z kolei w 2. poł. w. XIII narastał kult *Hodegetrii z Konstantynopola (Madonna Constantinopolitana)* czczonej w Padwie, która przechowywana w benedyktyńskim monasterze św. Justyny (S. Giustina) obok relikwii św. Łukasza Ewangelisty eksponowana była jako jego dzieło. W Bizancjum do najbardziej znanych

Druga grupa *Madonn* czeskich powstała kilkadziesiąt lat później, a wyróżniają ją cechy tzw. stylu pięknego (określanych jako *Beatae* lub *Reginae*), do których należy bogate udrapowanie maforionu Marii, z reguły błękitnego<sup>65</sup>. Zwraca tu zwłaszcza uwagę, np. w *Madonnie ze Swojszyna* (czes. Svojsín)<sup>66</sup>, umieszczanie figur świętych na ramach, zgodnie z paleologicznym zwyczajem.

Wskazane dzieła wydają się pozostawać w silnym związku z genezą tzw. *Madonn* małopolskich, których charakter wskazuje na fascynację wschodnim wzorem obrazowym *Hodegetrii*, adaptowanym prawdopodobnie za pośrednictwem malarstwa czeskiego w oparciu o tradycje warsztatowe szkół włoskich<sup>67</sup>.

---

należał wizerunek Bogurodzicy w mozaice Hosios Loukas oraz mozaikowa ikona z góry Synaj, z ok. 1200 r. – Bacci 2005, s. 327; Chatzidakis N 2005, s. 338.

<sup>65</sup> Bartlová 2009, s. 18.

<sup>66</sup> Madonna, l. 30. XV w., 61x49,5 cm, GNP – Bartlová 2009, fig. 8.

<sup>67</sup> Zob. rozważania na ten temat Jerzego Gadomskiego: Gadomski 1975; Gadomski 1986; Gadomski 1998; Niezwykle doniosłym odkryciem było odczytanie na nimbie *Hodegetrii* przeniesionej z kościoła pw. Wszystkich świętych do kościoła pw. św. Piotra i Pawła w Krakowie, śladów początkowych słów antyfony: *Regina coeli letare...* (Gadomski 2009, s. 59), raz jeszcze wskazujących na silną tradycję eksponowania godności Marii jako Królowej Niebios, począwszy od przykładów rzymskich, kontynuowaną w replikach czeskich, a następnie małopolskich.

## II

### IKONY – OBRAZY W KOŚCIOŁACH RZECZYPOSPOLITEJ

Charakterystyczne, że jak dotąd w literaturze polskiej dominowały prace ogólnie traktujące o cudownych wizerunkach czy łaskami słynących obrazach kultowych pozostających w granicach Polski, wśród których znajdowały się też i ikony, lecz niewyodrębniane w jakiś szczególny sposób. Osobną kategorię stanowią albumy przygotowane przez osoby zawodowo zajmujące się malarstwem ikonowym, takie jak *Icônes de Pologne* Janiny Kłosińskiej<sup>1</sup>, *Ikony w zbiorach polskich* Romualda Biskupskiego<sup>2</sup> oraz najnowszy album ks. Michała Janochy *Ikony w Polsce*<sup>3</sup>, które stanowiły z kolei przegląd najciekawszych ikon w zbiorach muzealnych i prywatnych, oraz w cerkwiach i kościołach Rzeczypospolitej. Znalazły się wśród nich przykłady obrazów ortodoksyjnych pochodzących z Balkan, Rosji i Ukrainy, które czczono w świątyniach katolickich, a przedstawiających wizerunki *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* w różnych wariantach. Pomocne we wstępnym rozpoznaniu materiału zabytkowego okazały się kolejne tomy *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*.

W większości publikacje miały jednak charakter ogólny, dewocyjny lub też popularyzatorski. Cenione do dziś opracowania w tym zakresie ks. Sadoka Barącz<sup>4</sup>, ks. Wacława z Sulgostowa Nowakowskiego<sup>5</sup>, oparte o notatki Żegoty Pauli, wspomnianego wyżej jezuitę Alojzego Fridricha<sup>6</sup> traktowane będą jako źródła trwałości pewnych postaw i wyobrażeń na temat cudownych wizerunków, bezpośrednio jakby wyrosłe z klimatu Polski przedrozbiorowej. Do nich nawiązują powojenne kompendia kultowych obrazów, jak np. wielokrotnie wznawiane dzieło siostr Niepokalanek z Niepokalanowa<sup>7</sup>. W okresie powojennym systematyczne badania nad losami obrazów kultowych przeniesionych przez repatriantów prowadził Tadeusz Kukiz<sup>8</sup>, zaś opracowanie ks. Wincentego Zaleskiego<sup>9</sup> przyniosło wzmianki o blisko stu cudownych obrazach i rzeźbach na terenie Polski.

---

<sup>1</sup> Kłosińska 1987.

<sup>2</sup> Biskupski 1991.

<sup>3</sup> Janocha 2008.

<sup>4</sup> Barącz 1891.

<sup>5</sup> Nowakowski 1902.

<sup>6</sup> Fridrich 1903-1911 [2008].

<sup>7</sup> *Z dawna Polski...* 1996.

<sup>8</sup> Kukiz 1999.

<sup>9</sup> Zaleski 1988.

Tadeusz M. Trajdos<sup>10</sup> poświęcił artykuł kultowi wizerunków maryjnych na ziemiach ruskich wchodzących w skład Korony Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego z podziałem na ich funkcjonowanie wśród ludności prawosławnej i katolickiej. Badania z kolei Marii Kałamajskiej-Saeed<sup>11</sup> objęły obszar Wielkiego Księstwa Litewskiego, w którym badaczka naliczyła sto dziewięćdziesiąt trzy cudowne obrazy Matki Boskiej<sup>12</sup>, z których przetrwać miało pięćdziesiąt cztery<sup>13</sup>, co dobitnie ukazuje skalę problemu mającego jak dotąd dość starą literaturę.

Przegląd zachowanych wizerunków wskazuje na szczególny kult rozwinięty w epoce nowożytnej dla kopii obrazu *Matki Boskiej Śnieżnej* czczonego w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore<sup>14</sup>, *Matki Bożej Różańcowej* i *Loretańskiej* intensywnie naśladowanych w w. XVII-XVIII<sup>15</sup>. Wyjątkowo zaś odnotowano wśród nich ikonę *Matki Boskiej Tychwińskiej* z w. XVI w Twerach<sup>16</sup>. W omawianych pracach zasadniczo nie czyniono różnicy między obrazem kultowym zachodniej proveniencji a ikoną, która znalazła się w kulcie w Kościele łańskim. Uwagę zwraca fakt, że przytłaczająca większość czczonych wizerunków to obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w różnych typach, na ogół naśladowujących jednak dawny bizantyński wzór *Matki Boskiej Hodegetrii*.

Wątek wschodni w dziejach malarstwa na ziemiach polskich pojawiał się nieodmiennie przy charakterystyce mecenatu króla Władysława Jagiełły. Kolejne próby podejmowane od czasu powtórnego odkrycia fresków w Lublinie i na Wawelu w końcu w. XIX przyniosły bogatą literaturę, której ukoronowanie stanowiły wnikliwe monografie Anny Różyckiej-Bryzek poświęcone kolejno zespołom w Wiślicy, na Wawelu i Lublinie<sup>17</sup>. Przeporzeniu wiedzy na temat recepcji wschodniego malarstwa w odniesieniu do dzieł przenośnych służyły analizy wspomnianej

<sup>10</sup> Trajdos 1984.

<sup>11</sup> Kałamajska-Saeed 1997.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 57. Zachowane obrazy wymienione zostały w aneksie do artykułu Autorki. Mandziuk 2005, s. 391, podał inną wartość szacunkową – ok. stu sześćdziesięciu wizerunków maryjnych otoczonych kultem wiernych, dodając, że niemal w każdym domu była kopia łaskami słynącego wizerunku.

<sup>13</sup> Piramidowicz 2004, s. 597.

<sup>14</sup> Kult *Salus Populi Romani* w Santa Maria Maggiore rozpowszechniony został w Europie w 2. połowie XVI w., po jego koronacji przez papieża Klemensa VIII oraz dzięki misyjnej działalności jezuitów i dominikanów. Jego najstarsza wersja na ziemiach Rzeczypospolitej pojawiła się w 1598 r. w klasztorze dominikanów w Krakowie jako dar rzymskich jezuitów. Szczególne powodzenie kopii tego obrazu potwierdzone zostało także dla dalekich ziem inflanckich, gdzie najstarszy znany jej tutaj cudowny wizerunek trafił za sprawą jezuitów najpierw do Dorpatu, przeniesiony następnie do Krasławia, a potem do Użwałdy, gdzie zaginął w r. 1941 – Kamińska 2004, s. 141.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 59-61. Baniulytė 2002, s. 167: Kult tego wizerunku ugruntował się na początku XVII w. w związku z donacją żony Albrechta Radziwiłła oraz działalnością jezuitów, którzy rzeźbę *Matki Boskiej Loretańskiej* sprowadzili do kościoła św. Jana w Wilnie w r. 1647. Takim mianem określana była ikona przeniesiona do Biecza. Równoległe też ugruntowywała się sława tego miana w pieśniach i legendach, u Galatowskiego np. opisano przypadek baszy tureckiego, Kurkutusa (?), któremu złożonemu chorobą jakiś chrześcijanin polecił zwrócić się do Matki Boskiej Loretańskiej (*Лавретанскоу*), dzięki czemu odzyskał zdrowie – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 44.

<sup>16</sup> Kałamajska-Saeed 1997, aneks, poz. 36.

<sup>17</sup> Różycka-Bryzek 1965; Różycka-Bryzek 1968; Różycka-Bryzek 1983; Różycka-Bryzek 1987. Zob. Naumow 1999. Nadal wielkie kontrowersje wzbudza powód, dla którego Jagiełło zlecił

Autorki poświęcone obrazowi *Jasnogórskiemu*<sup>18</sup> oraz ikonie *Matki Boskiej* w technice mozaiki, stanowiącej własność zakonu klarysek w Krakowie<sup>19</sup>. Naturalnie pojawiało się również szereg pojedynczych studiów poświęconych dziejom rozpoznanych ikon *Matki Boskiej* w kościołach w: Szamotułach<sup>20</sup>, Gdańsku (ikona przeniesiona z kościoła dominikanów we Lwowie)<sup>21</sup>, Jasieniu koło Ustrzyk Dolnych (wcześniej w kościele parafialnym w Rudkach k. Przemyśla)<sup>22</sup>.

Pod względem dystynkcji terminologicznej, spotykane w literaturze staropolskiej określenia wskazują na częstotliwość trzech określeń: ruskie, greckie, moskiewskie. Wprowadzoną klasyfikację należy jednak, co oczywiste, traktować z rezerwą wobec tego, że omówione niżej ikony wiązane były genetycznie z określonymi regionami Europy często jedynie w legendach, a zmieniona ich postać wskutek przemalowań, czy też niepewność co do wiarygodności przekazu pisanego nie pozwala na tego typu jednoznaczne rozstrzygnięcia.

Wobec powyższego opisane zostaną poniżej w pierwszym rzędzie ikony, które zasługują na to miano przez wzgląd na ich jakości stylistyczne, w następnej zaś kolejności opisane zostaną ikony domniemane, przez wzgląd na ich kontekst legendarny, choć częściowo potwierdzony historycznie i na płaszczyźnie stylistycznej, zaś na koniec zwrócona zostanie uwaga na wzmianki na temat ikon, pod kątem ich charakteru i wiarygodności. Ikony podzielono na greckie, tzn. pochodzące z szeroko rozumianego południa Europy, tj. Grecji i Bałkan, moskiewskie, tzn. sprowadzone z terenów Rusi środkowej i północnej, tj. spoza granic dawnej Rzeczypospolitej, przede wszystkim z Moskwy oraz ruskie, tzn. z ziem ruskich w granicach Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Nacisk położony zostanie na analizę tych ikon, które dotąd nie były szerzej uwzględniane w literaturze przedmiotu.

## II.1. Ikony greckie (z obszaru Bałkan) rozpoznane

Ikony greckie należały do szczególnie pożądaných, zwłaszcza w początkowym okresie chrystianizacji krajów słowiańskich pozostających w orbicie Bizancjum, zatem także w sąsiadującej z Polską, Rusi. Wiadomo o greckiej ikonie Marii określanej jako *Pieczerska*, sprowadzonej z Konstantynopola do fundowanej przez ks. Świętosława cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w 1073, a konsekrowanej w 1089 r., o ikonie maryjnej zwanej *Pirogoszczą*, która trafiła do cerkwi w dzielnicy handlowej Kijowa ok. 1132 r.; ikonie *Hodegetrii*, która trafiła do soboru katedralnego Smoleńska w 1. ćw. XII w., o cudownej ikonie maryjnej sprowadzonej do Włodzimierza Wołyńskiego i zdeponowanej w cerkwi św. Bazylego<sup>23</sup> i w końcu o najsłynniejszej ikonie,

---

wykonanie fresków w kluczowych świątyniach kraju i, jak się wydaje, przeważa ostatnio pogląd, że miało to związek z polityką religijną króla, na co nie ma jednak bezpośrednich dowodów. Zob. Попова 2000.

<sup>18</sup> Różycka-Bryzek, Gadomski 1984, s. 27-50; Różycka-Bryzek 1990.

<sup>19</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 42-46; Różycka-Bryzek 2002, s. 405-426.

<sup>20</sup> Biskupski 1991a, poz. i il. 52; *Z dawna Polski...* 1996, s. 348-350 i il. 101.

<sup>21</sup> Dąb-Kalinowska 1980.

<sup>22</sup> Kruk 1995, s. 25-46, il. 1-3.

<sup>23</sup> Teodorowicz 1893, s. 139.

*Matki Boskiej* w typie *Eleusy*, otoczoną kultem od XIV i przeniesioną z metropolii we Włodzimierzu nad Kłajmą do Moskwy. Co do innych trudno rozstrzygnąć, czy były importami, czy wykonano je na miejscu, jak np. kopia słynnej *Blachernitissy* dla kijowskiego monasteru pod jej wezwaniem, fundowanego po 1075, czy inne ikony maryjne czczone w Kijowie zniszczone w czasie najazdu tatarskiego.

Do ikon wiązanych z początkami Rusi, a potem losami Rzeczypospolitej, należy ikona *Matki Boskiej Chełmskiej*, która miała być darem księcia Lwa Daniłowicza do katedry Narodzenia Bogurodzicy w Chełmie, długo po II wojnie światowej uważana za zaginioną. Analiza stylowa odnalezionego obrazu wskazuje jednoznacznie, że była importem greckim, datowanym na w. XII-XIII<sup>24</sup> [2].

Obok niej do najstarszych należy ikona mozaikowa w posiadaniu krakowskich klarysek, wiązana w tradycji klasztornej z bł. Salomeą, do której odnoszono słowa w testamencie zmarłej w r. 1268 założycielki konwentu w Zawichoście i Skale: *Tabulae et ymagines depictae*<sup>25</sup>[1]. Dopiero w 1718 zapisano w inwentarzu informację, którą powtarzano w kolejnych XVIII-wiecznych opisach, że „ten ze skarbu od S Matki”<sup>26</sup>. Ikona miała zatem pochodzić ze skarbu bł. Salomei, która mogła wejść w jej posiadanie w latach 1218-1241, gdy przebywała na dworze w Budzie, jako przyszła żona Kolomana, syna króla Węgier, bądź już w Haliczu, w którym objął tron. Jest prawdopodobne, że otrzymała ją od Andrzeja II, króla Węgier, który brał udział w krucjacie 1217 r., a następnie przekazała w wianie założonemu przez siebie klasztorowi. Od tego czasu nieprzerwanie przechowywana jest w Krakowie. Jej publiczna (jednodniowa) prezentacja mogła się odbyć dopiero z okazji wystawy skarbów klarysek krakowskich pt. *Pax et Bonum* w r. 1999 w Arsenale Muzeum Czartoryskich. W obszernej nocie katalogowej przygotowanej na tę okazję przez Annę Różycką-Bryzek przypomniane zostały dzieje i opisana ikonografia oraz styl ikony<sup>27</sup>, uzupełnione w monograficznym artykule w r. 2002<sup>28</sup>. Autorka zwróciła uwagę na zbieżność stylistyczną i dziejową ikony *Klaryskiej* z opisaną wcześniej ikoną *św. Mikołaja* w klasztorze pw. *św. Jana Chrzciciela* w Akwizgranie-Burtscheid. Dostrzegła podobieństwo w prawie takich samych wymiarach, bizantyńskim pochodzeniu i wysokiej czci kultowej w Kościele łacińskim<sup>29</sup>. Domniemane jest też podobne pochodzenie obu dzieł – ikona *św. Mikołaja* obecna w opactwie przynajmniej od 1220 r., została tam prawdopodobnie ofiarowana przez uczestnika IV krucjaty, przejęta zapewne po zdobyciu Konstantynopola w r. 1204.

Nadzwyczaj szlachetnym dziełem, które, jak się wydaje, należałoby datować na w. XIV i odnieść do ostatniej świetnej epoki w dziejach Bizancjum, tj. czasu panowania Paleologów, jest ikona *Matki Boskiej z Jezusem Emmanuelem*, jeszcze jedena w w posiadaniu klarysek krakowskich [4]. Odkryta została spod wielu warstw przemaalowań w ramach pracy dyplomowej Wiolety Małskiej w krakowskiej ASP w l. 1999-2000<sup>30</sup> i wyeksponowana na wspomnianej wystawie w Arsenale XX.

<sup>24</sup> Najnowsze opracowanie i literatura: Deluga 2009, s. 69-86.

<sup>25</sup> *KDM I: 1178-1386*, s. 92; Różycka-Bryzek 1999, s. 43.

<sup>26</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 43; Różycka-Bryzek 2002, s. 408.

<sup>27</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 42-46.

<sup>28</sup> Różycka-Bryzek 2002, s. 405 i nast.

<sup>29</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 45.

<sup>30</sup> Małska 2000.

Czartoryskich w Krakowie. Ikona w typie *Matki Boskiej Glykofilousy* należy do najcenniejszych bizantyników polskich, ujawnionych w ostatnich latach. Od ok. 1630 r. stanowiła część środkową tryptyku, który rozebrano w końcu XIX wieku. Konserwacja ujawniła oryginalną ikonę o pięknej kolorystyce, w której zwraca uwagę rzadkie, błękitne maforium Marii. Liryczny wyraz Jej twarzy, intymność gestów, malarskie opracowanie szat stawia ją w rzędzie najlepszych ikon w zbiorach polskich. Malska powołując się na opinie historyków sztuki datowała ikonę na początek XIV w., podobnie zatem jak Małgorzata Smorań Różycka, która wiązała ją z kręgiem bałkańskim<sup>31</sup>. Konserwatorka rekonstruowała niezachowaną prawą dłoń Jezusa, jako opuszczoną wzdłuż kolan, w której mógł trzymać zwój (*rotulus*), zatem podobnie, jak np. w ikonie z Deczan z poł. XIV w.<sup>32</sup>. Wskazała, że skrzyżowanie stóp Jezusa z uwypukleniem stopy prawej widzianej od spodu oraz złożenie Jego dłoni w dłoni Matki Boskiej jest charakterystycznym elementem tego przedstawienia<sup>33</sup>.

Opisane wyżej cechy ikony zapowiadają szkołę italo-kreteńską, przy czym od dzieł tego kręgu odróżnia tę ikonę jednak bardziej malarskie, przestrzenne potraktowanie fałdów szat i nietypowa kolorystyka płaszcza Marii<sup>34</sup>. Poza tymi wyjątkowymi, najstarszymi dziełami, drugą i znacznie większą grupę ikon greckich, które trafiły do Rzeczypospolitej, tworzą dzieła określane często mianem italo-kreteńskich, jako że należą do epigonalnej fazy rozwoju sztuki późno- i pobizantyńskiej o cechach swoistych, łączących manierę grecką i włoską, a masowo wykonywanych na obszarze wysp greckich objętych władzą Republiki Weneckiej, w odpowiedzi na zapotrzebowanie odbiorców w Italii<sup>35</sup>.

Do tej grupy zdaje się należeć wizerunek *Matki Boskiej* zwany też obrazem – ikoną *Matki Boskiej Zwycięskiej*<sup>36</sup>, obecnie w kościele dominikanów pw. św. Mikołaja

<sup>31</sup> Smorań-Różycka 2001b, s. 24, przyp. 35.

<sup>32</sup> *Matka Boska Eleusa*, ok. poł. XIV w., dr. temp., 164,5 x 5 x 5 cm, Deczany, ikonostas monasteru – Djuric 1961, poz. kat. 30, tabl. XLV. Ikona łączona jest z carem Duszaniem. Mimo wielu podobieństw między ikonami są też istotne różnice: Maria, jak i w innych ikonach bałkańskich, posiada maforion cynobrowy. Lewą dłonią Jezus dotyka policzka Matki, gdy w ikonie *Krakowskiej*, niezachowana dłoń, zapewne z rotulusem, spoczywała przypuszczalnie swobodnie na kolanach Jezusa.

<sup>33</sup> Malska 2000, loc. cit.

<sup>34</sup> Por. np. *Matka Boska Glykofilousa*, ikona italo-grecka, XVI w., Herceg-Novi, cerkiew – Gamlin 1991, il. 64.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 96. Termin szkoła italo-grecka, lub italo-kreteńska ma tyłuż zwolenników, co i przeciwników, niemniej wymienione przykłady tych, jak i wielu innych ikon, wydają się przemawiać za utrzymaniem tego określenia, które wskazuje na grecki, a przede wszystkim kreteński rodowód wielu tego typu dzieł, przeznaczonych często na rynek włoski. Ich cechy stanowią dlatego pewien kompromis, czy też kontaminację cech ikonograficznych obu kręgów kulturowych, a przynajmniej zawierają świadectwo czasowej przynależności do obu z nich. W efekcie powstawały dzieła łączące ikonografię wschodnią z pewnymi ustępstwami wobec odbiorcy zachodniego, tak w zakresie ikonografii, tj. obecnością np. św. Franciszka, św. Katarzyny sienneńskiej, budowaniem kompozycji w oparciu o schemat *Sacra Conversazione*, jak i stylu, co widoczne w łagodnym, światłocieniowym modelowaniu postaci pozostających ze sobą w serenitycznych relacjach, przypominających dzieła włoskiego protorenesansu. Syntetyczne omówienie tego aspektu okresu sztuki pobizantyńskiej przedstawił już Chatzidakis M. 1969.

<sup>36</sup> Jak napisano w folderze wyłożonym w bazylice gdańskiej dominikanów, *dzięki łaskami stynącej ikonie, bazylika zdobyła sobie tytuł Sanktuarium Matki Boskiej Zwycięskiej – Bazylika św. Mikołaja*, bp.

w Gdańsku, który przez wieki znajdował się w posiadaniu zakonu dominikanów we Lwowie [3]. Najstarszą relację dotyczącą jego dziejów zawarł, co nieco paradoksalnie, dominikanin gdański Martin Gruneweg, w czasie gdy przebywał we Lwowie na przełomie XVI i XVII wieku. Jak wskazała Anna Kwiatkowska, długi pobyt w klasztorze pozwolił mu dokładnie poznać wyposażenie świątyni, z której wyjątkową uwagę zwrócił tylko ten właśnie obraz znajdujący się w kaplicy sąsiadującej z wejściem, dzięki czemu pozostawił szczegółowy jego opis. Obszerną relację dotyczącą obrazu, a zawierającą zarazem legendarne wersje jego pochodzenia zawarł Szymon Okolski w *Russia Florida Rossis et Lillis* przy okazji opisu kaplicy przez Jana Swoszowskiego, podkomorzego lwowskiego, do której przeniesiono obraz w r. 1604, a rozebranej w r. 1641<sup>37</sup>.

Już Tadeusz Mańkowski zaszerzegował obraz do grupy dzieł italo-bizantyjskich i nawet rozważał, czy jest to dzieło weneckie, czy też kreteńskie, zaś Edward Klamman sugerował, że wzorowany był na ikonach serbsko-macedońskich XIII-XIV w., lecz wykonany we Lwowie, na zlecenie dominikanów<sup>38</sup>. Jedyna dotąd publikowana monografia obrazu Barbary Dąb-Kalinowskiej wprowadziła opinię o powiązaniu ikony z ikonografią środkowo-ruską w oparciu o legendę, według której obraz miał znaleźć się w Smoleńsku, i stawiając stąd tezę o obrazie jako kopii ikony *Matki Boskiej Smoleńskiej* wykonanej w Haliczu bądź we Lwowie<sup>39</sup>. Krytycznie do tej tezy ustosunkował się Wołodymyr Ałeksandrowycz<sup>40</sup>. Cechy formalne obrazu, zdające się wskazywać na warsztat italo bizantyjski, podkreślił ks. Michał Janocha<sup>41</sup>.

Wyróżnia się na tym tle ostatnio wyrażona opinia Józefa Maroszka, że obraz namalowany został „według kanonu ikonograficznego Salus Populi Romanum, zwanego w Polsce Matką Bożą Śnieżną lub Matką Boską Zwycięską”<sup>42</sup>. Autor stwierdził: „Obraz Matki Boskiej Zwycięskiej [...] może być tą ikoną, przed którą w mielnickiej cerkwi modlił się Król Daniel Romanowicz” w 1260 r., utożsamiając ją zatem z tą, o której wspomniał *Latopis Ipatijewski*, jako cudownej ikonie znajdującej się w grodowej cerkwi Bogurodzicy<sup>43</sup>. Tę opinię pozostaje zatem traktować na równi z nie mniej fantastycznymi legendami publikowanymi w w. XVII.

Cechy stylistyczne obrazu nie pozwalają na jego wcześniejsze datowanie niż w. XV, a przewagę mają te wskazujące na szkołę tzw. italo-kreteńską, zatem odnoszącą się do schyłku średniowiecza i progę czasów nowożytnych. Obraz w żadnym

<sup>37</sup> 14 sierpnia 1749 arcybiskup lwowski Mikołaj Ignacy Wyżycki uznał w dekrecie obraz za cudowny, choć komisja do jego zbadania powołana została jeszcze w 1627 r. przez arcybiskupa Jana Jędrzeja Próchnickiego (Krętosz 1986, s. 238). Obraz pozostawał we Lwowie wraz z dominikanami do 1946 r., zaraz potem kościół został zamknięty, dominikanie opuścili Lwów, a obraz trafił do przekazanego im kościoła w Gdańsku. 15 sierpnia 1967 przeprowadzona została jedyna poświadczona konserwacja ikony przez L. Szolginie.

<sup>38</sup> Kukiz 2001, s. 257.

<sup>39</sup> Dąb-Kalinowska 1980, s. 119.

<sup>40</sup> Александрович В. 1995, s. 63-64: Autor zarzucił wręcz, że określanie *Matki Boskiej Dominikańskiej* mianem *Smoleńskiej* to demonstracja rusofilskich tendencji nauki polskiej i świadectwo słabej wiedzy nt. ukraińskiego malarstwa ikonowego, sam zaś zaliczył ikonę do *innego kręgu kulturowego*.

<sup>41</sup> Janocha 2008b, s. 88.

<sup>42</sup> Maroszek 2008, s. 230. Autor podążył tu zapewne tropem Stanisława Kunasiewicza (Kunasiewicz 1876, s. 16), który szukał oparcia dla ustalenia dziejów ikony w *Kronice* Nestora.

<sup>43</sup> Maroszek 2008, s. 241.



wypadku nie mógł być wzorowany na słynnym obrazie w Santa Maria Maggiore, a mniej jeszcze sensowne jest utożsamianie go z ikoną XIII-wieczną, wspomnianą w staroruskim latopisie. Jak wiadomo, kopie obrazu *Salus Populi Romani* stały się niezmiernie popularne w Rzeczypospolitej, lecz dopiero w czasach nowożytnych za sprawą legendy przypisującej oryginałowi zwycięstwo Ligii chrześcijańskiej nad flotą turecką w bitwie pod Lepanto 7 października 1571 r., obnoszonemu w tym czasie w przebłągalnych procesjach po ulicach Rzymu<sup>44</sup>.

W katalogu wystawy z okazji publikacji *Pamiętników* Martina Grunewega w klasztorze dominikanów w Krakowie w r. 2008 obraz opisany został w nocie, gdzie datowano go na w. XIV<sup>45</sup>. Określono go jako jedno z dzieł pochodzenia ruskiego, dla których charakterystyczne miało być „głębokie zatroskanie i współczucie z hieratycznym blaskiem Matki – Królowej”. Autor noty stwierdził, że obraz powstał na zamówienie lwowskich dominikanów pod koniec XIV w. w bizantyńskiej tradycji malarskiej, mimo że w swojej relacji Gruneweg sugerował inne jego początki.

W mojej opinii gdańska ikona *Hodegetrii* jest dziełem, które nosi wszelkie znamiona ikon szkoły tzw. italo-kreteńskiej, zwłaszcza kręgu Andreasa Ritzosa, do których należy przede wszystkim charakterystyczne, płaszczyznowo-linearne upozowanie obu postaci. Wskazuje na to kaligraficzna dbałość o właściwy obrys postaci, szczegółów twarzy i dłoni, bardzo staranny rysunek promieni (chryzografia) na szatach Chrystusa. Trzeba przy tym zaznaczyć, że mimo tej suchości linii o wiele bardziej plastyczne są owe dzieła w partii ciała, aniżeli bardziej peryferyjne dzieła zachodnioruskie. Można domniemywać, że wskutek późniejszych ingerencji zatarciu uległy delikatne pasemka białej farby kładzonej w wypukłych partiach ciała, jak np. w ikonie *Glykophilousy* w zbiorach Emiliosa Velimezisa<sup>46</sup>. Nie ułatwia przy tym datowania ikony ściśle kanoniczne upozowanie Marii i Jezusa, staranna eliminacja wszystkiego, co zbędne i brak jakiegokolwiek dekoracji, jednolitego, złotego tła. Wyróżnia się tu jedynie podwójna linia nimbu Marii, którego obwód zaznaczono kropkami puncowanymi w gruncie.

Wydawać by się mogło, że elementami nieco odmiennymi, może dodanymi w środowisku lwowskim są imitacje kamieni na koronie, wrysowanej graficznie ponad maforionem oraz na lamówce Marii, a także gęsta sieć motywów gwiazd na jej

<sup>44</sup> Jurkowlaniec 2008, s. 295; Pius V oficjalnie ogłosił, że wojska Świętej Ligi zwyciężyły dzięki skuteczności modlitw przed obrazem i ogłosił ten dzień świętem Matki Bożej Różańcowej. Dwie kopie obrazu otrzymane od papieża Klemensa VIII w r. 1598 i przywiezione do Polski przez biskupa Maciejowskiego ofiarowane zostały dominikanom krakowskim oraz luckim – Baranowski 2003, s. 28. Już dwa lata później urządzona została pierwsza procesja z udziałem wizerunku krakowskiego, powtórzona przed bitwą chocimską w r. 1621 w podobnej intencji, jak niegdyś przed bitwą pod Lepanto – zob. Pruszcz 1662, s. 30; Pruszcz 1740, s. 34-35. Naczelnny wódz bitwy Stanisław Lubomirski pertraktując z Turkami miał ujrzeć w nocy Matkę Boską, od której usłyszał jedno słowo: *Wytrwałość*, po czym osiągnął pokój jakiego sobie życzył – Tomkiewicz 1959, s. 50-53. Monumentalna ilustracja *Procesji Różańcowej* zachowała się w dziele Tomasza Dolabelli w kościele parafialnym w Kraśniku z ok. 1627 r. – Michałowska 1985, s. 28. Wizerunek lucki został koronowany 8 września 1749 r. – Baranowski 2003, s. 28.

<sup>45</sup> *Martin Grüneweg* 2008, s. 142.

<sup>46</sup> Ikona, *Matka Boska Glykophilousa*, 42,8 x 34,4 x 1,8 cm, szkoła Andreasa Ritzosa, 2. poł. XV w., kol. pryw., Chatzidakis N. 2001, poz. kat i il. 2.

plaszczu<sup>47</sup>. Kaboszony były nad wyraz popularne w sztuce lwowskiej pod koniec XVI i na początku XVII w., rozpowszechnione pod wpływem wzorników hollenderskich, imitowane w architekturze, snycerze i malarstwie. Tymczasem ten właśnie element wydaje się ostatecznie przesądzać o pochodzeniu ikony ze środowiska italo-greckiego. Podobnie zdobione korony, podobnie obrysowane, jakby zbyt wielkie i przesadnie dostosowane kształtem do krzywizny głowy, obecne są w dwóch dziełach w zbiorach chorwackich, o dużej rozpiętości datowania – jednej z 2. poł. w. XIV<sup>48</sup> [3.6.], drugiej – z połowy XVII<sup>49</sup>. W przypadku pierwszej identyczny jest motyw imitacji kamieni u dołu korony, podobnie linearne jedynie zarysowanej nad głową Marii<sup>50</sup>. W drugim przypadku w koronie powtarza się dość dokładnie rysunek z przemiennym motywem lilii, lecz późnogotycka w formie korona wydaje się mieć w tym barokizującym obrazie charakter epigonalny. Dlatego też poprawne wydaje się datowanie ikony *Gdańskiej* na czas ok. 2. poł. XV w., na co wskazuje szlachetny rysunek surowej kompozycji, tym bardziej że najbardziej zbliżony rysunek korony wyróżnia XV-wieczny tryptyk italogrecki w zbiorach Ermitażu<sup>51</sup>.

Do najbardziej czystych stylowo w grupie ikon greckich należy ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w kaplicy św. Anny kościoła bernardynów pw. Matki Boskiej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>52</sup> [5]. Jest to jedno ze szczególnie ciekawych, a zarazem praktycznie nieznanych dzieł malarstwa ikonowego w Polsce<sup>53</sup>. Umieszczona została w niewiadomym czasie i okolicznościach w ołtarzu kaplicy św. Anny powstałej w ciągu murów klasztornych w trakcie przebudowy tej części sanktuarium w XVIII wieku<sup>54</sup>. Wobec powyższego nie można wykluczyć związku

<sup>47</sup> Pokusę takiej interpretacji odrzucił również konserwator ikony po jej szczegółowej analizie łącznie z badaniem promieniami rtg, ustalając ściśle łączność korony z całością – Szolginia 1967/68, s. 15. Autor uznał dzieło za ruskie, choć gotycki charakter korony uznał za „nietypowy dla kierunku malarstwa omawianego typu dzieła” – *ibidem*, *loc. cit.*

<sup>48</sup> Marco di Martino, *Matka Boska tronuująca z Jezusem Emmanuelem*, 2. poł. XIV w., drewno, temp., 119x73,5 cm, Rab, Katedra – Gamulin, il. i poz. kat. XI.

<sup>49</sup> Emmanuel Tzanes, *Matka Boska z Jezusem Emmanuelem*, ok. 1640-70, dr. temp., 49x39 cm, Dobrota, kościół pw. św. Stasija – Gamulin 1991, il. i poz. kat. XXX.

<sup>50</sup> Przykłady przeczą zatem tezie, iż w ikonach *sensu stricto* korony jako element malowany nie występują – Chrzanowski, Kornecki 1985, s. 47, przyp. 4.

<sup>51</sup> Gamulin 1991, il. 62. Rysunek falistego pędu z rozkwitłymi kwiatami w tejże ikonie bardzo podobny jest z kolei do rysunku w nimbie ikony *Matki Boskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej.

<sup>52</sup> Podstawowe informacje i zdjęcie ikony zamieszcza *Katalog Zabytków powiatu wadowickiego* z r. 1953 – KZSP I 1953, 14, s. 22, fig. 80: *W kaplicy św. Anny ołtarz barokowo-klasykistyczny, w nim ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem o typie „Portaitissy” w Iwiron, na desce ze złotym tłem, ruska, zapewne w. XVII – ibidem*, *loc. cit.* W Kalwarii bernardyni pojawili się wraz z budową nowej fundacji, tj. na początku XVII w. – Wyczawski 2006, s. 99.

<sup>53</sup> Kwerenda przeprowadzona w Kalwarii Zebrzydowskiej oraz w APBK dała niestety wynik negatywny, podobnie jak analiza literatury poświęconej zabytkom w tym sanktuarium. Brak jest wzmianki o obrazie w inwentarzach z l. 1741-1886 opracowanych przez o. Hieronima Wyczawskiego i zdeponowanych we wspomnianym Archiwum (*Inwentaria kalwaryjskie*), natomiast wymienione 26 srebrnych wot z obrazu *Cudownego Najświętszej Panny* w r. 1746 odnosić się muszą do głównego wizerunku czczonego w sanktuarium, tj. *Matki Boskiej Kalwaryjskiej* – Spis argenteriiów z r. 1746 w: *Inwentaria kalwaryjskie*, s. 2.

<sup>54</sup> Nieznany architekt zaadaptował przyziemia dawnych baszt narożnych na kaplicę Matki Boskiej Bolesnej i św. Anny w r. 1747, stąd ich plan na rzucie koła, kiedy gwardianem klasztoru był Karol

ikony nawet z założycielem klasztoru Mikołajem Zebrzydowskim, wojewodą krakowskim, który wyprawił w r. 1596 po kopię Grobu Pańskiego do Jerozolimy swojego dworzanina Hieronima Strzałę<sup>55</sup>, zmuszonego przemierzyć kraje bałkańskie, a stamtąd wywodzi się, sądząc po stylu omawiana ikona. Niemniej takie zdarzenie winno raczej znaleźć jakieś odzwierciedlenie choćby w legendzie.

Wstępnie ikonę datować można na koniec w. XV i traktować jako dzieło malarza kretańskiego z czasu, gdy szkoła tzw. italo-kretańska przeżywała swój rozkwit w dwóch pierwszych wiekach po upadku Cesarstwa Bizantyńskiego. Intrygujące jest precyzyjne wskazanie typu ikonograficznego ikony we wzmiankowanym *Katalogu zabytków*, jako *Portaitissy*, a zatem ikony czczony na górze Athos, przy jednoczesnym jej rozpoznaniu jako dzieła ruskiego<sup>56</sup>. Bez wątplenia ikona zdradza przede wszystkim zależność od malarstwa kretańskiego, a jej analogie odnoszone są do w. XV-XVI.

Bliskie podobieństwo zdradza do niej ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* podpisana przez Nikolaosa Lamboudisa, tak w warstwie ikonograficznej, kompozycyjnej, jak i w detalach zdobień<sup>57</sup>. Innym pokrewnym przykładem jest ikona *Matki Boskiej Karmiącej* (gr. *Galaktotrophousy*) „*Panymmetos*” w kolekcji prywatnej w Monachium<sup>58</sup> [5.4.]. Obie wskazane analogie – ikona Lamboudisa przez podobieństwo, zaś anonimowa ikona *Matki Boskiej Karmiącej* warsztatowo, łączone są z wybitnym kretańskim malarzem Andreasem Ritzosem (1421 – przed 1503), zwłaszcza z przypisywanymi mu ikonami w typie *Matki Boskiej Pasyjnej*<sup>59</sup>. Na płaszczyźnie

Królikowski – *KZSP I* 1953, 14, s. 22; *Kalwaria Zebrzydowska* 2005, s. 61; Wyczawski 2006, s. 130. W inwentarzu z 1747 r. znalazł się krótki opis kaplicy św. Anny: *Capella Anna. Haec Capella rotunda, est murata [nadpisane: cubicum du... [?] Scandulis tecta, cui rotunda lignea turric... eminent, integra strata lapide, habet fenestram supra portam unam, et portam ligneam, qua Vera lauditur. In hac mensa est murata cui supereminet Imago... ad Annam adducti longitudinis Cubilor quatuor latitudinis... reparatione non indigent. abo... a foris [?]*. Zatem także i tu brak nawet wzmianki o ikonie czy innych obrazach umieszczonych poniżej wymienionego wizerunku św. Anny.

<sup>55</sup> Wyczawski 2006, s. [92]. Wpis w Jerozolimie został dokonany 18 lipca 1599 r. – *ibidem*, przyp. 210 na s. 92.

<sup>56</sup> *KZSP I* 1953, 14, s. 22. Opis katalogowy wykorzystano przy sporządzeniu karty inwentarzewej, w której podano wymiary ikony: 28 x 23 cm, powtórzono rozpoznanie ikonograficzne i datowanie na w. XVII. Technikę opisano jako temperę na desce – Sudacka 1973b. Ciekawa jest uwaga o charakterystycznym dla ikon wyrazie twarzy Marii. Uznano stan ikony jako zły z powodu licznych ubytków i wymagający pilnej konserwacji.

<sup>57</sup> Nikolaos Lamboudis, *Matka Boska Hodegetria*, szkoła italo-grecka, XV w., ikona, temp. na drewnie, 67x47,5 cm, Ateny, kolekcja prywatna – *Holy Image, Holy Space...* 1988, il. 50 na s. 131. Jest to jedyna podpisana ikona przez nieznanego bliżej malarza ze Sparty, który prawdopodobnie czynny był na Krecie. Wiadomo, że ród o tym nazwisku odnotowywany był od w. XIV, zaś w XV w. zapewne członek tej rodziny – Matthaios Lamboudis Peloponezyjski czynny był we Florencji i Ferrarze – *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 209.

<sup>58</sup> Dopisany epitet: *H ILANIMNYTOC* (= „wysławiana w hymnach przez wszystkich”) ma źródło w dwudziestej czwartej strofie *Hymnu Akatystowego*. Na rewersie zachowała się inskrypcja wykonana czarnym tuszem: *SEGNA DI BONAVENTURA/1306-1326/SIENA*. Widoczne jest podobieństwo między obu ikonami na wielu płaszczyznach, mimo że prezentują różne tematy ikonograficzne, a Jezus zasiada we wskazanym przykładzie na prawym ramieniu Marii.

<sup>59</sup> Drandaki 2002a, s. 42. Druga z wymienionych ikon zdradza podobieństwo w opracowaniu rąk Marii do ikony *Matki Boskiej Tronującej* z Patmos, która nosi inskrypcję Ritzosa, zaś jako całość bliska jest ikonom w typie *Matki Boskiej Pasyjnej* (*Nieustającej Pomocy*) w zbiorach Akademii

ikonograficznej łączą te ikony elementy wskazujące na Tajemnicę Wcielenia, jak i zapowiedź Męki Pańskiej, która bardziej czytelna jest w typie *Matki Boskiej Pasyjnej*, natomiast bardziej zwoalowana w przypadku *Matki Boskiej Karmiącej*, gdzie można doszukiwać się symboliki zapowiedzi męki w melancholijnym wyrazie twarzy Marii, jak i motywie zsuwającego się sandału ze stopy Chrystusa<sup>60</sup>. Detal ten jest obecny w ikonie *Kalwaryjskiej*, lecz, niestety, nie do końca czytelny z racji ograniczenia dolnego fragmentu ikony przez nowożytną ramę, najprawdopodobniej dodaną później do obrazu, już na miejscu.

W porównaniu wskazanych ikon oraz ikony w Kalwarii zwraca uwagę szczególnie ten sam sposób opracowania nimbów z motywem falistej wici roślinnej w nimbie Marii, której odnogi tworzą regularne koła wypełnione kwiatami w formie rozet. W ten sam sposób wypełnione zostały przestrzenie między owymi kołami w formie delikatniejszych potrójnych wypustek roślinnych, zaś całość obwiedziona została linią kropek grubszych od strony zewnętrznej nimbu, delikatniejszych – od strony głowy Marii. W przypadku nimbu Jezusa ramiona krzyża tak samo wypełnia wykropkowany motyw krzyża greckiego, zaś oddzielone ramionami ćwierci koła wypełnia ten sam motyw delikatnej wici roślinnej o coraz łagodniejszych odroślach. Ten sam jest również sposób opracowania frędzli zwisających z maforionu na ramieniu Marii, stanowiących wyrazisty element dekoracyjny równoważący kompozycyjnie obie strony dzieła. Generalnie w tych trzech przypadkach posłużono się tymi środkami malarskimi<sup>61</sup>.

Opisane cechy należą do typowych w malarstwie italo-kreteńskim. Znajdujemy je również w opracowaniu twarzą Marii i Jezusa w ikonie *Matki Boskiej „Amolyntos”*, dziele sygnowanym przez innego wybitnego malarza kreteńskiego Emmanuela Tzanesa z r. 1659<sup>62</sup> [5.5.]. Ikona jest znacznie późniejsza od *Kalwaryjskiej*, niemniej posiada zespół cech typowych dla malarstwa kreteńskiego<sup>63</sup>. Chrystus zasiada na

---

Florenckiej, Galerii Narodowej w Parmii i w kościele św. Mikołaja w Bari. Tu podobieństwa wyrażają się w modelunku twarzy Marii, tej samej wyrazistości emocjonalnej, podobnym ułożeniu ciała Chrystusa i aranżacji układu fałdów szat.

<sup>60</sup> Relacja między mlekiem Matki a krwią Chrystusa znajdowała oparcie w tekstach i kulcie relikwii, np. w tekście św. Atanazego Aleksandryjskiego, w którym mleko karmiącej Marii porównane zostało do krwi, która wypłynęła z boku Chrystusa ukrzyżowanego – *ibidem*, s. 44. Niedawno opublikowany anonimowy tekst odnoszący się do monasteru Hodegon przekazuje informację o tym, że cesarzowa Eudokksja w czasie pielgrzymki do Ziemi Świętej otrzymała od mnichów z wdzięczności za jej dobre uczynki, prócz słynnej ikony *Matki Boskiej*, także „święte mleko świętej Dziewicy, które Jej Syn, Chrystus nasz Pan, próbował będąc w postaci ludzkiej... jak również bezcenną krew naszego Pana i Zbawiciela Chrystusa” – Angelidi 1994, s. 116, przyp. 16-17 oraz s. 139, 141; Drandaki 2002a, s. 46, przyp. 19. Tak mleko Marii, jak i krew Chrystusa należały do najcenniejszych relikwii wspomnianego klasztoru.

<sup>61</sup> Ciemne karnacje twarzy rozświetlone są cienko położonymi *światłami*, nadającymi im przestrzenność i wyrazistość oraz podkreślającymi ostrość rysunku długiego nosa, brwi i powiek, jak również ust i podbródka.

<sup>62</sup> Emmanuel Tzanes, *Matka Boska „Amolyntos”*, 1659, dr. temp., 74x55,6x4,2 cm, kol. pryw. – Drandaki 2002a, poz. 25 i il. na s. 121.

<sup>63</sup> Wizerunkom towarzyszą inskrypcje: epitet odnoszący się do Marii: *H AMOAHNTOC* (= „Niepokalana”) oraz napis na zwoju Chrystusa: ΠΙΝ[ΕΥΜ]Α ΚΥ[ΠΙΟΥ] / ΕΠΙ ΕΜΕ / ΟΥ ΗΝΕΚ[ΕΝ] / ΕΧΠΙΣΕ / ΜΕ (= „Duch Pana na mnie, z tego powodu, że namaścił mnie” – *Lk* 4, 18), który według wskazań Dionizego z Fourny ma towarzyszyć wizerunkom Emmanuela.

lewym ramieniu Marii w białym chitonie dekorowanym liliami, motywem krzyża znaczonego kropkami oraz kołami z czterema kropkami-wypustkami<sup>64</sup> oraz narzucanym na niego pomarańczowym himationie pokrytym złotym szrafowaniem<sup>65</sup>. Typową ikoną *Matki Boskiej Pasyjnej* jest ikona Tzanesa z r. 1641 w Muzeum na wyspie Zakynthos, powtarzająca wzór XV-wieczny z aniołami prezentującymi narzędzia męki Chrystusa. Ikona posiada ten sam epitet, tj. *H AMOAHNTOC*<sup>66</sup>. Ikony te są zatem świadectwem różnych wariacji na temat nowej ikonografii Marii wywiezionej od starego typu *Hodegetrii* ze wskazaniem na istotny od pewnego momentu aspekt pasyjny wizerunku Matki Boskiej i Emmanuela<sup>67</sup>.

Cechy stylowe pozwalające rozpoznać malarstwo kreteńskie były na tyle wyraźne, że w *Hermenei*, czyli tzw. *Podręczniku malarskim* z Góry Athos, wiązany z Dionizym z Fourny, opisano szczegółowo praktykę malarską dwóch jedynie szkół ikonopisania – moskiewskiej oraz kreteńskiej, w której nacisk położony został na kontrastowe zestawienia czerni i bieli<sup>68</sup>. Znajdujemy tego potwierdzenie także w późniejszych dziełach wiązanych z Kretą, w których tradycja warsztatowa utrzymuje się po schyłek w. XVII, gdy ostatecznie wraz z utratą niepodległości zamarła działalność większości warsztatów i wyczerpała się vitalność tego fenomenu rozwijającego się pod protektoratem Republiki Weneckiej w okresie od XV do XVII wieku. Przykładem dzieł późnych, które wskazują na naśladownictwo ikon XV-wiecznych, do grupy których należałoby włączyć ikonę *Kalwaryjską*, należy ikona *Matki Boskiej z Jezusem „Panton Elpis”* (= *Nadzieja wszystkich*), z warsztatu kreteńskiego, datowana na koniec w. XVI<sup>69</sup> [5.6].

Jeszcze jeden wizerunek tego kręgu wydaje się być niemal identyczny z ikoną *Kalwaryjską*, lecz przede wszystkim pod względem cech formalnych, jako że datowany

<sup>64</sup> Zob. Kruk 2009a, s. 139-148.

<sup>65</sup> Zwraca uwagę ten sam typ podmalówki oliwkowo-brązowej, rozświetlonej ostrymi kreskami bieli. Tu ponownie zapowiedź męki – wobec braku aniołów z narzędziami Pasji – jest bardziej ukryta. Dopatrzyć się jej można w skrzyżowaniu stóp Chrystusa i opadającym trzewiku odslaniającym bosą stopę Chrystusa. W podobnym dziele Tzanesa, znajdującym się w prywatnej kolekcji na Korfu, w miejscu monogramów Chrystusa i Marii obecni są aniołowie, lecz też bez narzędzi Pasji, ale z rozwiniętymi zwojami z zapisanym fragmentem *Psalmu 44* – Drandaki 2002a, il. 64.

<sup>66</sup> Drandaki 2002a, s. 120.

<sup>67</sup> Późną, rosyjską ikonę w tym typie namalował Szymon Uszakow w r. 1668. Chrystus jako młodzieniec w tunice przepasanej szarfą z węzłem demonstrowa zwój z przytoczoną wyżej inskrypcją grecką. Tekst ten pojawił się również w innej ikonie w tym typie namalowanej w 2. poł. w. XVIII, lecz określonej jako *H XPYCOPPOIATYCCA* – *Les icones du Musée d'art et d'histoire Genève*, 1985, poz. 33.

<sup>68</sup> Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 38. Przy tym nie chodzi tu raczej o malowanie włosów *Inem*, co o użycie odpowiedniego barwnika – *The Painter's Manual*, s. 12. Zob. Kruk 2007e, s. 27.

<sup>69</sup> *Matka Boska „Panton Elpis”*, warsztat kreteński, koniec XVI w., dr. temp., 85x53x4,5 cm – Drandaki 2002a, poz. 20 i il. na s. 97. W tym przypadku jest to wariant *Matki Boskiej Miłosierniej* (gr. *Eleusy*), w którym podkreślona jest czułość i serdeczność w relacji Chrystusa i Marii. Stan zachowania ikony nie pozwala na rekonstrukcję dekoracji nimbu Marii, natomiast widać zarys nimbu krzyżowego Chrystusa. To, co łączy ikonę *Kalwaryjską* ze wskazanym dziełem to wprowadzenie imitacji chryzografii w postaci złotych i białych rozświetleń imitujących złoto i srebro stanowiące typową dekorację ikon kreteńskich. Z drugiej strony widoczne jest w miękkim, światłocieniowym traktowaniu draperii szat Chrystusa zapożyczenie z tradycji malarstwa włoskiego, co wskazywałoby na kontynuację trendu wprowadzonego do malarstwa kreteńskiego przez Michaela Damaskenososa.

jest na w. XVII<sup>70</sup>. Jest to osobny wizerunek Marii o lekko pochylonej głowie, zatem znów osadzony w tradycji zachodniej, gdyż przypomina bardziej portretowe ujęcia typowe dla malarstwa włoskiego, aniżeli tradycyjne malarstwo ortodoksyjne. Wizerunkowi towarzyszy zwyczajowy epitet podkreślający godność Marii jako Bożej Rodzicielki – *MH(TH)P Θ(EO)Y*. Cechy ikony wskazują na warsztat znakomitego kreteńskiego malarza w. XVII Emmanuela Lambardosa, którego podobne dzieło, sygnowane, znajduje się w Musei Civici w Padwie<sup>71</sup>, oraz inne w kolekcji Velimezisa, pokazane w ramach wystawy tej kolekcji w Krakowie w r. 2007<sup>72</sup>. Ikona ta posiada okład, który wobec braku charakterystycznej puncy weneckiej w postaci lwa wydaje się być dziełem miejscowym, kreteńskim, wzorowanym przynajmniej na weneckich przykładach<sup>73</sup>.

## II.2. Ikony greckie domniemane

Od dziesięcioleci w literaturze polskiej toczyła się i nadal obfituje w liczne polemiki dyskusja nt. okoliczności sprowadzenia do Częstochowy zakonu paulinów oraz zaistnienia w ich kościele ikony *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* [6]. Do niedawna nie budziła zastrzeżeń legenda o sprowadzeniu ikony z Rusi przez księcia Władysława II, zwanego Opolczykiem (1326-[1330]-1401), poddanego Ludwika Węgierskiego, który miał ją następnie podarować Paulinom. Ostatnio rola księcia w sprowadzeniu zakonu i ufundowaniu dla niego klasztoru budzi pewne kontrowersje<sup>74</sup>.

Najstarszą relację o sprowadzeniu obrazu zawiera rękopis *Translatio Tabulae* w archiwum klasztoru paulinów na Jasnej Górze. Tekst ten z r. 1474 jest kolejną, nienajlepszą kopią nieznanego oryginału, powstałego po umieszczeniu obrazu na Jasnej Górze, co miało nastąpić 31 sierpnia 1384, którą to datę podał Piotr Rydzyński (Risinius) w swojej *Historii* z r. 1523<sup>75</sup>. Godna uwagi wzmianka znajduje się z kolei w narracji dotyczącej pozyskania obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, którą w języku polskim opublikował Mikołaj z Wilkowiecka w r. 1568 w oparciu o tłumaczenie tekstu Piotra Rydzyńskiego z początku w. XVI:

Tę moc obaczywszy [tj. w Belzie] książę, przez zasługę Matki Bożej obrazu tego błogosławionego, wzięwszy on z innymi greckich obrazów tablicami, do Opola masta śląskiego przenieść [...] usiłował<sup>76</sup>.

<sup>70</sup> *Ibidem*, poz. 30 i il. na s. 143.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>72</sup> *Głowa Marii*, ikona, szkoła kreteńska, ok. 1600, tempera na drewnie, 45 x 34,7 x 1,7 cm, kol. Emiliosa Velimezisa – Chatzidakis N. 2001, poz. 19, il. na s. 235; *Niebiański Splendor* 2007, poz. 12.

<sup>73</sup> Drandaki 2002a, s. 142.

<sup>74</sup> Gorącą polemikę wzbudziła monografia ks. Czesława Skowrona (Kos 2002) odmawiającego historycznej roli w fundacji klasztoru księciu Władysławowi Opolczykowi – za Krystyną Pieradzka, która wysunęła tę tezę jeszcze w l. 30. XX wieku. Racje autora poparł ks. Jan Kracik (Kracik 2002), zaś tezie tej przeciwstawili się w kolejnych publikacjach J. Zbudniewek, L. Wojciechowski i T.D. Łukaszuk. Spór opisał: Laberschek 2006, s. 93-94.

<sup>75</sup> *Historia pulchra* [w:] *Najstarsze historie...*, s. 172; Kos 2002, s. 128; Kurpik 2007a, s. 98.

<sup>76</sup> *Najstarsze historie...*, s. 211.

Narrator greckie pochodzenie obrazu częstochowskiego traktował jako rzecz oczywistą, informując o tym, że obrazów tych było więcej, lecz niestety więcej nie na ich temat niewiadomo. Co ciekawe natomiast ten sam autor uznał za niezgodne z greckim kanonem malowanie Dzieciątka Jezus na prawym, a nie na lewym ramieniu Marii, co ewidentnie dowodzi ograniczonej znajomości ikonografii ortodoksyjnej, która dopuszczała osobny wariant *Hodegetrii* zwanej *Praworęczną* (gr. *Dexiokratousa*):

W tym naszym malarze barzo błędzą, którzy nie mają żadnego względu na greckie obrazy, na malowania pierwszego Kościoła chrześcijańskiego, na prawicy Dzieciątka malują, com ich widział greckich obrazów, wszyscy z tego przykład wzięli<sup>77</sup>.

Godna też uwagi jest polemika między Marcinem Bielskim, który twierdził, że *Obraz Jasnogórski* jest tej samej natury i godności, co inne ikony (*paris est conditionis cum aliis iconibus*), z Andrzejem Gołdonowskim, uznającym, że wyróżnia się on jednak w k r a i n i e s a r m a c k i e j w sposób szczególny: „Cum peculiare instrumentum beneficiorum Dei, per Mariam, Orbis Sarmatiae Iconem hanc vidit et depraedicat”<sup>78</sup>.

Ta szczególność to być może echo lakonicznych, lecz znaczących uwag Jana Długosza, który pisał o obrazie na Jasnej Górze w „Rocznikach” jako nadzwyczajnym i otoczonym czcią: *rara et devota [...] imago*<sup>79</sup>, zaś w *Liber Beneficiorum* opisując go, jako „imago Gloriosissimae et Excellentissimae Virginis et Dominae ac Reginae mundi et nostrae, Marie, Mira et rara pictura elaborata ostenditur [...]”<sup>80</sup>.

Przy omawianiu jakości malarskiej obrazu *Jasnogórskiego* od stu pięćdziesięciu lat powracał problem, który trafnie ujął o. Golonka:

czy mamy tu do czynienia z jednorodnym dziełem, które nie uległo uszkodzeniu w czasie napadów obrazoburczych w roku 1430 [...] czy też z niepowtarzalnym w swoim rodzaju palimpsestem plastycznym, a więc malowidłem XV stulecia, powtarzającym swój znacznie starszy bizantyński prototyp,

jak był to skłonny widzieć Michał Walicki<sup>81</sup>. Wojciech Kurpik, długoletni konserwator obrazu, jest rzecznikiem zdecydowanej opinii na temat jego genezy: „Obraz Matki Boskiej, otaczany szczególną czcią w sanktuarium na Jasnej Górze, pierwotnie był ikoną, sądząc po budowie podłoża pochodzącego z XIII wieku”<sup>82</sup>. W istocie, skoro podłoże od strony lica obniżono przez wybranie drewna na głębokość ok.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 210. Widać w tym *passusie* wielkie uznanie i szacunek dla najstarszego Kościoła, potwierdzone wyrażonym dalej przekonaniem o konieczności respektowania przyjętej w nim ikonografii Ukrzyżowania, które winno być obrazowane przy użyciu czterech, a nie trzech gwoździ, który to wariant stał się m.in. przyczyną buntu Moskwičan widzących tak wyobrażony krzyż w rękach patriarchy Izzydora powracającego po unijnym soborze ferraryjskim: „albowiem nie trzema gwoździami, ale czterzemi ciało Boże na krzyżu przybite było” – *ibidem*, *loc. cit.*

<sup>78</sup> Gołdonowski 1642, s. 50; Łukaszuk 1991, s. 56.

<sup>79</sup> Jan Długosz, *Annales* I, s. 284; Jan Długosz, *Roczniki* I, s. 298.

<sup>80</sup> Jan Długosz, *Liber beneficiorum*, III, s. 123.

<sup>81</sup> Golonka 1984, s. 84. Na temat daty dziennej najazdu – Kos 2002, s. 185, przyp. 1.

<sup>82</sup> Kurpik 1991a, s. 121; Kurpik 2007, s. 251; Kurpik 2008, s. 49.

0,5 cm tak, że obramienie i nimby były nieco wysunięte przed lico, to była to praktyka powszechnie stosowana przez twórców ikon w celu uzyskania obniżenia pola środkowego w stosunku do ram, tzw. kowczegu, podobnie jak zastosowanie na odwrociu dwóch wzmacniających podobrazie poprzecznych, czyli tzw. zastrzałów czy też szpong<sup>83</sup>.

Grażyna Jurkowlaniec uznała, że badacze wydają się zgodni, obraz powstał w XII w. w Italii w oparciu o jakiś wschodni wzór, a następnie przemalowany został w XIV w. jeszcze w Italii, a w XV – na północ od Alp<sup>84</sup>. Podobne przekonanie co do przewagi hipotezy włoskiej wyraziła również Anna Niedzwiedź na podstawie przeglądu publikacji naukowych dotyczących miejsca i czasu powstania omawianego wizerunku<sup>85</sup>. Faktycznie, mimo że za bizantyńską proveniencją obrazu opowiedzieli się m.in. Michał Walicki, Teresa Mroczo i Barbara Dąb oraz Aleksander Rogow, dużo zwolenników zyskała teza włoska, ku której skłaniali się m.in. Marian Sokołowski, Władysław Tomkiewicz, Rudolf Kozłowski i Ewa Śnieżyńska-Stolot. Należy jednak sprostować zaszeregowanie do grupy poglądów o włoskiej proveniencji obrazu Anny Różyckiej-Bryzek i Jerzego Gadomskiego na podstawie artykułu ogłoszonego w „Studia Claromontana” w r. 1984, skoro Anna Niedzwiedź wskazała, że faza włoska została wyodrębniona przez tych Autorów jako druga, po fazie ikonowej, a przed trzecią – wynikłą z odnowienia obrazu po napadzie w r. 1430<sup>86</sup>. Fazy te odpowiadały trzem warstwom płótna o różnej grubości, wyodrębnionym w trakcie badań konserwatorskich Wojciecha Kurpika<sup>87</sup>.

Nie można zapominać przy tym o nowszej i na nowo weryfikującej podjęty temat publikacji Anny Różyckiej-Bryzek z r. 1990, w której – przy zachowaniu podziału na owe trzy fazy – podkreślona została niemożność rozstrzygnięcia o pierwotnym wyglądzie obrazu, w którym „wybijają się ikonowe cechy archaicznej kompozycji, gdy przez pryzmat maniery malarskiej – uchwytnie są przede wszystkim cechy italianizujące i gotyckie”<sup>88</sup>. W odniesieniu do możliwego miejsca powstania obrazu Autorka uznała za konieczny do rozważenia cały obszar kultury

<sup>83</sup> Kurpik 1991a, s. 76. Taki kowczeg posiada praktycznie każda dawna ikona, choć niekiedy jest on nieznaczny. W odniesieniu np. do ikony u dominikanów gdańskich wskazał na jego obecność L. Szolginia w rzetelnym opracowaniu konserwatorskim – Szolginia 1967/68, s. 9. Autor dostrzegł to nieznaczne obniżenie, mające głębokość 6-8 mm, dopiero w refleksyjnym świetle bocznym. Nie dziwi zatem, że pobieżny ogląd obrazu skłonił autorkę karty inwentarzowej do konstatacji, iż w przypadku tego obrazu kowczeg nie został wykonany – „Namalowany na płaskiej desce, pozbawionej charakterystycznego dla ikon ruskich czworobocznego wgłębienia partii środkowej, tzw. «kowczegu»” – Kunicka, Strzelecka 1965.

<sup>84</sup> Jurkowlaniec G. 2008, s. 418.

<sup>85</sup> Niedzwiedź 2005, tabela na s. 55-58.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>87</sup> W podsumowaniu wypowiedzi w trakcie sympozjum grudniowego na Jasnej Górze w r. 1982 P.P. Gach streszczając dyskusje prelegentów, przypomniał, że A. Karłowska Kamzowa, jak i wspomniani A. Różycka-Bryzek i J. Gadomski „zgodzili się, że pierwotna forma obiektu mogła być bizantyjska lub bizantyjsko-włoska (dzieło Greka stworzone we Włoszech dla odbiorców łacińskich). Po uszkodzeniu obrazu nowe dzieło wykonał malarz włoski ok. połowy XIV wiek, na pierwotnej desce i przy wykorzystaniu ikonograficznego wzoru. Pochodził on z kręgu Simone Martiniego” – Gach 1984, s. 479.

<sup>88</sup> Różycka-Bryzek 1990a, s. 25. Pogląd o podobieństwie ogólnym kompozycji do ikony bałkańskich, zaś obecnym do dzieł sienneńskich podtrzymał: Maniura 2004, s. 35.



bizantyńskiej na równi ze zgrecyzowanym włoskim do w. XIII włącznie, na którym to, co znamienne, popularny był zastosowany w obrazie typ nimbu reliefowego, gdy cechy należące do fazy II wskazują na Italię w. XIV<sup>89</sup>.

Wskazywane w literaturze przedmiotu greckie analogie łączy to, że przy nieporuszonej, frontalnie ujętej głowie Marii, głowa Jezusa skłania się ku Matce w  $\frac{3}{4}$ , zatem nie jest tak frontalnie upozowana, jak na ikonach stanowiących replikę *Hodegetrii* konstantynopolitańskiej, znanej choćby z miniatur czy fresków w Arcie, czy w słynnej dwustronnej ikonie z *Matką Boską Hodegetrią* i *Chrystem Bolesnym* z Kastorii (4. ćw. XII w.)<sup>90</sup>, a wydaje się nawiązywać do ikon Matki Boskiej w typie *Eleusy*, w których to jednakże również głowa Marii skłania się lekko w stronę głowy Syna. Widoczne to jest w greckich ikonach, których wiele trafiło do Italii, jak np. w ikonie Marii podtrzymującej Jezusa na prawej ręce (gr. *Dexiokratousa*) w katedrze pizańskiej z ok. 1200 r.<sup>91</sup>, czy ich italskich naśladownictwach, np. w umbryjskim dyptyku z poł. XIII w. w zbiorach National Gallery w Londynie<sup>92</sup> lub ikonie z poł. XIII w. w zbiorach Muzeum Narodowego w Pizie<sup>93</sup>.

Obraz – w czym zgadzają się wszyscy – przeszedł istotne przeobrażenia, które odmieniły jego charakter malarski, a zachowały archaiczną, ikonową kompozycję. I owa kompozycja skłania do szukania jego genezy bądź w Grecji, z którą łączy go podobieństwo do kompozycji ikon, np. w atoskim klasztorze Chilandar, z kościoła Marii Pammakaristos w Konstantynopolu oraz w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy (Uspieńskim) w Moskwie<sup>94</sup> – bądź w Italii, gdzie *maniera graeca* stanowiła ogólnie przyjęty język wypowiedzi artystycznej w XII-XIII w. od Kalabrii do Toskanii<sup>95</sup>. Dopiero zwrot w kolejnych dwóch stuleciach ku *maniera dolce e nuova* poparta autorytetem Giorgio Vasariego zmieniła radykalnie krajobraz sztuki i upodobań w Italii<sup>96</sup>.

Identyczny typ ikonograficzny, jak ikona przechowywana w klasztorze klarysek w Krakowie z zachowaną przy tym legendą o pochodzeniu z Bizancjum, zdradza obraz *Matki Boskiej Eleusy* czczony w Sidzinie k. Jordanowa<sup>97</sup> [7]. W tym

<sup>89</sup> Różycka-Bryzek 1990a, s. 9-10.

<sup>90</sup> Ta kontaminacja powtarzana była w kręgu ortodoksyjnym, a także niekiedy zachodnim, czego przykładem jest dwustronnie malowany feretron z kościele parafialnym w Ulinie Wielkiej, w Małopolsce, z w. XVIII (?). Wizerunki *Matki Boskiej Hodegetrii* naśladowującej obraz jasnogórski oraz *Chrystusa Bolesnego* w typie *Ecce Homo* namalowane na blasze i przykryte złoconymi sukienkami – Balicka 1974c. Inny przykład tego typu feretronu zachował się w kościele parafialnym w Żurominie z 1. poł. w. XVIII. W tym przypadku Maria namalowana została w typie *Matki Boskiej Snieżnej* – Sygietyńska b.d.

<sup>91</sup> *Madonna di sotto gli organi* (gr. *Dexiokratousa*), ok. 1200, temp. na dr., złoc., 93x55 cm, Piza, katedra – *Byzantium...* 2008, fig. 41.

<sup>92</sup> Artysta umbryjski, dyptyk: *Matka Boska z Jezusem Emmanuelem/Chrystus – Mąż Bolesci*, ok. 1250-60, temp. i złoto na dr., skrzydło lewe: 32,2 x 22,8; skrzydło prawe: 32,4 x 22,8 cm, Londyn, National Gallery – *Byzantium...* 2008, kat. i il. 247-1.

<sup>93</sup> *Boska z Jezusem Emmanuelem*, poł. XIII w., temp. i złoto, dr. topolowe, 80,2 x 59,7 cm, Piza, Museo Nazionale di San Matteo – *Byzantium...* 2008, kat. i il. 252.

<sup>94</sup> *Ibidem*, il. 2-4.

<sup>95</sup> Jurkowlaniec G. 2009b.

<sup>96</sup> Brubaker 1997, s. 35; Krasny 2004, s. 177.

<sup>97</sup> Na parafii znajduje się, bez daty wydania, obszerne opracowanie w maszynopisie dziejów ikony i świadectw jej kultu, sporządzone przez ks. Jana Patrzyka, który miał je wykonać – według opinii

przypadku Marię okrywa tradycyjny maforien w odcieniu cynobru, charakterystyczny dla malarstwa ukraińskiego z położonym naciskiem na drobiazgowo opracowanie ornamentalnych frędzli na ramieniu Marii, z wyciskanym w gruncie tłem roślinnym i greckimi hierogramami. Zwłaszcza ornament tła zwraca uwagę swoim renesansowym, kandelabrowym układem form roślinnych, odmiennym zatem od swobodnie giętych pędów roślinnych w tłach ikon ukraińskich. Według informacji zawartych w opracowaniu z l. 60. XX w. i powtórzonych na stronie internetowej obraz umieszczony w bocznym ołtarzu sidzińskiego kościoła namalowany został na cedrowej desce, częściowo temperą, częściowo farbą olejną, zaś przeprowadzone badania miały wykazać, że obraz powstał na przełomie XV i XVI w. w Dalmacji<sup>98</sup>. W karcie inwentarzowej obiektu sugerowano w. XVI<sup>99</sup>.

Ikona *Sidzińska* miała pierwotnie wisieć w przyściennej kaplicy, do kościoła została przeniesiona w r. 1807 i umieszczona w głównym ołtarzu, lecz nie uwzględniona w przedwojennym katalogu zabytków z racji przesłonięcia nową, drewnianą sukienką w r. 1870 i przemalowania twarzy Marii<sup>100</sup>. Po II wojnie światowej ikona-obraz miała zostać poddana konserwacji przez Tadeusza Zawadzkiego z Krakowa, po czym odsłonięto ją uroczyście w r. 1965, a 15 lipca 1966 otrzymała z rąk bpa Juliana Grobickiego złożone korony jak wotum milenijne za nieustającą pomoc i opiekę nad tutejszymi mieszkańcami. Obraz ponownie poddano konserwacji, zakończoną w grudniu 2009 roku<sup>101</sup>.

Ikona, podobnie jak ikona w posiadaniu siostr klarysek w Krakowie oraz ikona w kaplicy św. Anny w Kalwarii Zebrzydowskiej, pod względem ikonografii należy do grupy dzieł italo-kreteńskich, lecz jej cechy stylowe utrudniają jednoznaczne rozpoznanie jej pochodzenia. Twarze Marii i Jezusa mają charakter barokowy, pozostając jakby w kontraście do finezyjnych ornamentów na bordiurze szaty Marii, przypominających linearne jakości, które wyróżniały malarstwo popaleologiczne.

---

obecnego proboszcza ks. Józefa Bizonia – w l. 60. w. XX. Należy zatem przypuszczać, że poważna, monograficzna rozprawa, którą przygotował przysłany na tę okoliczność mariolog, miała wykazać znaczenie obrazu wobec przygotowywanej koronacji. W opracowaniu ustalono, że najstarsze dane o wsi wskazują na jej lokację *in crudo radice* w l. 60. w. XVI – *Sidzina* 1602, s. 157; Patrzyk b.d., b. p. Autor stwierdził jednakże, że jako jedna ze starszych osad funkcjonujących na szlaku solnym w tym regionie mogła istnieć już w w. XII, przyjmując w w. XIII w wyniku kolonizacji polskiej nazwę Miłoszów, wyludniona w efekcie zarazy w w. XV, miała być ponownie lokowana w r. 1563 – *ibidem*, s. 9. Akta wizytacyjne z kolei wskazują na funkcjonowanie kościoła drewnianego pw. św. Mikołaja już w r. 1598, który według wizytacji z r. 1602 miał być zbudowany przed dwudziestu laty, zatem w r. 1582 – *ibidem*, s. 13. Sam kościół musiał być niewielki, określony jako *Ecclesia seu capella* i posiadający trzy ołtarze – *Sidzina* 1602, s. 157.

<sup>98</sup> <<http://www.sidzina.net.pl/Matka-Boska-Sidzinska,p193.html>>.

<sup>99</sup> Niedojadło 2008.

<sup>100</sup> Obraz *Matki Boskiej Sidzińskiej* miał znajdować się w kaplicy cmentarnej nie związanej z kościołem, uchwytej dopiero w wizytacji z r. 1729, a istniejącej do r. 1867 – Patrzyk b.d., s. 33. Z wizytacji nie wynika jednak, że w owej kaplicy miałyby się znajdować omawiana ikona – jest jedynie wzmianka o istnieniu samej kaplicy: *Ecclesia ab extra etia est capella* – *Sidzina* 1729, s. 545. Odnotowano, że są trzy ołtarze: główny, drugi w chórze na prawo od krucyfiks i trzeci *in Capella BM* (?).

Podano, że kościół drewniany jest filią kościoła makowskiego dekanatu zatorskiego, zaś wieś należy do majątku Lanckorońskich. Co do pochodzenia obrazu ks. Jan Patrzyk mógł jedynie przytoczyć cytowaną wyżej legendę o jego przotczeniu przez Tatarów, gdy zrabowali go z zamku sidzińskiego.

<sup>101</sup> Koziana-Białko 2010.

Balkański też charakter ma dobrze zachowana pierwotna kompozycja z układem szat charakterystycznym dla ikon wspomnianego kręgu<sup>102</sup> [7.8.]. Intrygujące jest natomiast tło roślinne, w układzie kandelabrowym, o charakterze renesansowym, które wydaje się być imitacją desenia tkaniny orientalnej, jakich wiele docierało do Wenecji, ale też do kościołów Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych. Nieco uproszczoną wersję tego tła odnajdujemy w tle ikony *Hodegetrii*, również zachowanej w kościele w pobliżu Krakowa, tzn. w Ulinie Wielkiej [29]. Na zdjęciu dokumentującym konserwację ikony *Sidzińskiej* widoczne są korony namalowane na nimbach ikony, które zdają się być późniejszym dodatkiem, może z w. XVIII [7.4.].

Ostatnie badania technologiczne przeprowadzone przy okazji konserwacji ikony w r. 1999 wykazały, że użyte pigmenty były w powszechnym użyciu w Europie (biel ołowiowa, żółcień neapolitańska, cynober, malachit i czerń kostna), zatem nie wyróżniały się czymś szczególnym i nie wykazują podstaw do precyzyjnego wskazania regionu i datowania, zacieśniając je jedynie do okresu między XVII a końcem XVIII wieku<sup>103</sup>. Wnioski te zatem są niezadawalające, podobnie jak dane archiwalne: ks. Patrzyk był skłonny odnieść do wizerunku wzmiankę w wizytacji z r. 1602 o *imaginem decenter pictum*, umieszczonym w ołtarzu głównym kościoła<sup>104</sup>, jednocześnie zaś wiele cech obrazu z jednej strony wskazuje na środowisko południowe (ikonografia, sposób śmiałego, ekspresyjnego kładzenia farby), z drugiej strony występuje w niej wiele cech lokalnych (powtarzalność schematu kompozycyjnego w wielu ikonach Rusi Zachodniej, barokowe lub też zbarokizowane twarze, stylizowany, roślinny ornament tła, wyciskany w gruncie o motywie palmetowym, podobnym do motywu w tle ikony w Ulinie Wielkiej).

Ikona jest tak nietypowa, że można wysunąć kilka przypuszczeń co do jej genezy. Pierwsze, że ikona mogła powstać w środowisku miejscowym w oparciu o popularny wzór, np. we Lwowie, ale jednak wyszła spod ręki malarza z Południa. Wiadomo wszak o licznej kolonii greckiej czynnej w XVII w. we Lwowie, więc ta teza niepozabawiona jest podstaw, tym bardziej że wzór byłby w tym wypadku malarzowi szczególnie bliski. Drugie przypuszczenie jest częściowo zbiczne z informacją w folderze znajdującym się w parafii sidzińskiej, w którym powołano się na ustalenia amerykańskich historyków sztuki, skłonnych datować powstanie ikony na przełom XIV i XV w. ze wskazaniem jako miejsce jego pochodzenia klasztor „w Dubrowniku, gdyż tylko tam dochodziło do mieszania stylów szkół malarskich wschodnich z zachodnimi”<sup>105</sup>. Ta intrygująca skądinąd konstatacja, nie poparta naturalnie bliższymi danymi, zawiera w istocie słuszne intuicje, gdyż ikona zdradza cechy wspólne

---

<sup>102</sup> *Matka Boska Kardiotissa*, ikona, dr. temp., 1. poł. XV w., przypisywana Angelosowi Akotantosowi (ok. 1425-50), 122,8 x 70 cm, Ateny, Muzeum sztuki bizantyńskiej i chrześcijańskiej, inw. BXM 1552 – *Byzantium...* 2008, kat. i il. 239. Jakby w odwróceniu w obu ikonach pojawia się ten sam schemat rysunku opadających fałdów szat Jezusa i Marii.

<sup>103</sup> Koziana-Białko 2009, Aneks, s. 4, badania pigmentów wykonała Marta Rogóż. Poprzednia konserwacja została utrwalona zapisem na odwrocie ikony przez T. Zawadzkiego w r. 1963.

<sup>104</sup> Patrzyk b.d., s. 35.

<sup>105</sup> *Ibidem*. Ani na parafii, ani w Urzędzie Konserwatora Wojewódzkiego w Krakowie, ani też w najnowszym opracowaniu konserwatorskim z r. 2010 nie natrafiłem na ślad dokumentacji tychże badań.

z dziełami tzw. szkoły italo-kreteńskiej, która rozwijała się na Krecie, Wyspach Jońskich i Wybrzeżu Dalmatyńskim<sup>106</sup>.

Trzecie przypuszczenie związane jest z tym, że ikona *Sidzińska* należy do grupy dzieł powstałych, być może, w środowisku lwowskim w oparciu o rozpowszechniony od końca XVI w. wzór Marii w typie *Glykofilousy*, propagowany, zdaniem Romualda Biskupskiego, przez rycinę Rafaela Sadelera (1584-1632) z r. 1614<sup>107</sup> [7.3.]. Niemniej był to jeden ze wzorów wykorzystywanych przez miejscowych artystów, w którym Jezus nosi skrzyżowany himation. Zdaniem Autora miedzioryt mógł być znany malarzowi ikony *Matki Boskiej Łopieńskiej* z 1. poł. XVII w. w obecnym kościele rzymsko-katolickim pw. Matki Boskiej Królowej Polski w Polańczyku (d. cerkwi pw. św. Paraskewy)<sup>108</sup>. Ikonę tę uznał za najstarszą mu znaną, a prócz niej za przerysy graficznego pierwowozoru uznał całą grupę ikon datowanych na w. XVII<sup>109</sup>.

Drugi wzór z hitonem przerzuconym przez prawe ramię Jezusa Biskupski wywodził bezpośrednio z ikon kreteńskich, takich, jak ikona w zbiorach Ermitażu z końca XV – początku XVI wieku<sup>110</sup>. W tą tradycją przedstawieniową wpisuje się niewątpliwie ikona w zbiorach klarysek w Krakowie, co weryfikuje negatywnie konkluzję Biskupskiego, iż typ ten nieznanym był sztuce bizantyńskiej przed w. XV<sup>111</sup>.

Wiele z ikon wariantu pierwszego datowanych jest zatem na 1. poł. XVII w., a cechy obrazu *Sidzińskiego* również zdają się wskazywać na ten czas, dokładniej na koniec XVI – początek XVII wieku. Taki charakter ma ornament w układzie kandelabrowym, mocno przestyliizowany, jakby w duchu manierystycznym końca XVI w., z drugiej zaś strony twarze zdradzają cechy barokowe. Malarz wyraźnie też akcentował silnie graficzne walory frędzli na ramieniu Marii. Trzeba jednak pamięć-

<sup>106</sup> Z tym ostatnim obszarem wiązana jest np. ikona w zbiorach MNK w typie *Sacra Conversazione*, którą można hipotetycznie przypisać warsztatowi Angelosa Pitzamanosa (1476-1535), malarza kreteńskiego, o którym wiadomo, że był czynny w Dubrowniku (1518), następnie w Otranto – Charzidakis N. 2001, s. 170. Ikona, *Święta Rozmowa – Matka Boska między świętymi Katarzyną Aleksandryjską i Rochem z Montpellier*, szkoła italo-kreteńska, XVI w., temp. na dr., 30 x 41 cm, MNK nr inw. MNK XVIII-396. Ikonę podarowała do zbiorów MNK Katarzyna z Branickich Adamowa Potocka w r. 1884 – Gumińska 2008, s. 60-68, il. na s. 60; Gumińska 2010, il. na s. 461. Autorka sugeruje jako miejsce powstania ikony Wenecję, ewentualnie dalmatyńskie wybrzeże pozostające pod władzą Wenecji. W istocie relikwie św. Rocha obecnego w ikonie zostały sprowadzone do Wenecji w r. 1485, z kolei św. Katarzyna Aleksandryjska była bardzo często obecna w malarstwie italo-kreteńskim.

<sup>107</sup> Biskupski 2003, s. 273; Gumińska 2008, s. 72. Grafika posiada wyjątkowo bogate komentarze wskazujące na wielki szacunek otaczający jej pierwowzór – Bartsch 2001, poz. i il. 064. Powyżej górnego marginesu znajduje się potwierdzenie, że jest to rycina wykonana na podstawie obrazu św. Łukasza: *EX AVTOGRAPHO S. LVCAE, ANTIGRAPHOS*, zaś w dolnej bordiurze dwie linijki tekstu greckiego zapisanego minuskułą: *Και σώμα τῷ σώματι, και χεῖρ τῇ χεῖρι μέμικται, ΣΤΗΘΕΙ και σῆθος λῖς δύο εἶναι ἐγγεῖ*; obok dwóch linijek w wersji łacińskiej: *Os pernit ore puer, manus impiscat altera dextram, Corq, duobus idem est: quis putet esse duos? I dalej: Seruatur apud illustrem virum IOANN. GEORG.HERVVARTVM ab HOHENBVRG, SERENISS.PRINCIPIIS BOIORVM INTIMVõ Consil.Ord.BAVARIAE Cancellariu~ etc. Raphael Sadeler Antuerpianus caelo decripsit, eidemq, xenu loco dedicauit Manachij. CIO.IDC.XIV.*

<sup>108</sup> *Ibidem*, il. 5.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 274.

<sup>110</sup> Biskupski 2003, il. 1.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 276.

tać, że miedzioryt Sadelera pochodzi z r. 1614, zatem byłby późniejszy od obrazu *Sidzińskiego*<sup>112</sup>. Jak trafnie zauważył Biskupski, grupę ikon ukraińskich łączy to, że brak w nich motywu opadającego sandała obecnego w ikonach greckich, który to szczególnie interpretowany był tradycyjnie jako zapowiedź męki, a jego brak sprawia, że wymowa dzieła jest mniej dramatyczna. Przykład taki reprezentuje analizowana wcześniej ikona w Kalwarii Zebrzydowskiej. Byłby to istotny argument przemawiający z kolei za tym, że ikonę w Sidzinie, mimo jej cech południowych, namalował jednak malarz miejscowy.

Owa grupa ikon jest jednak generalnie na zdecydowanie niższym poziomie artystycznym od ikony w Sidzinie i są one malowane w sposób zdecydowanie bardziej płaski, bez owych śmiałych przejść światłocieniowych. Określane są one na ogół jako wizerunki *Matki Boskiej* w typie *Eleusy* (cs. *Umilenije*; *Matka Boska Miłostier-na*), lecz można je dookreślić jako typ *Glykophilousy* (*Śłodkomiłującej*), z racji wierności wobec tego konkretnego typu rozpowszechnionego w epoce późnobizantyńskiej<sup>113</sup>. Należy do nich m.in. ikona znajdująca się w cerkwi pw. św. Piotra i Pawła w miejscowości Modoroszka (Mogyoróska) na Węgrzech<sup>114</sup>, ikona w MNK<sup>115</sup> oraz dwie ikony w zbiorach MHS<sup>116</sup>.

Janina Kłosińska wyraziła przekonanie, że ikony *Eleusy* z Ulucza, dwie ikony w MHS oraz ikona w MNP to swobodne kopie obrazu uważanego za cudowny – *Matki Boskiej* z Werchraty-Krechowa i że w istocie łączą w sobie cechy typu *Eleusy* i *Glykophilousy*. Warsztatowo łączyła ikonę w MNK z pracownią lwowską Teodora Senkowicza<sup>117</sup>, zaś jako wzory bizantyńskie wskazała wizerunek Marii w kościele

<sup>112</sup> Wzory propagowane przez grafiki rodziny Sadalerów znane były w tym czasie w Małopolsce. Zdaniem Jerzego Żmudzińskiego niewykluczone, że to warsztat krakowski wykonał dla hetmana Stanisława Koniecpolskiego ok. 1630 r. obraz *Ukrzyżowania* do kościoła w Koniecpolu dokładnie według rycin Egidiusa Sadelera z r. 1590, zachowany do dzisiaj – Żmudziński b.d., s. 31.

<sup>113</sup> Typ ten stał się popularny w Bizancjum w w. XIII-XIV – literatura przedmiotu: Kalopissi-Verti 2005, s. 311-312.

<sup>114</sup> Ikona, *Matka Boska z Jezusem*, XVII w., 109,5 x 91 cm, Mogyoróska – Puskás 1991, poz. 23; Puskás 2008, poz. 38.

<sup>115</sup> Ikona, *Matka Boska Eleusa*, 1. poł. XVII w., temp. na dr., 97 x 72,5 cm, MNK, nr inw. MNK XVIII-22 – Kłosińska 1973, poz. kat. i. il. 31; Gumińska 2008, il. na s. 72; Gumińska 2010, il. na s. 456.

<sup>116</sup> Ikona, *Matka Boska Eleusa*, 1. poł. XVII w., 86 x 68 cm, z cerkwi wsi Hłomcza, MHS, nr inw. MHS 904 – Biskupski 1991b, poz. kat. 26, il. 17. Autor wskazał na pokrewieństwo ikon w tym typie w muzeach lwowskich, z Horodyszczu, Dorostania, Liskowatego i Turzy; Ikona, *Matka Boska Eleusa*, poł. XVII w., 74 x 50,5 cm, z m. nieznan., MHS, nr inw. MHS 1181 – Biskupski 1991b, poz. kat. 30, il. IX.

<sup>117</sup> Autorka podkreśliła niebizantyński, realistyczny modelunek twarzy podkreślający ich cielską grubość i miękkość, wykorzystanie wzoru późnorenesansowego ornamentu roślinnego w tle oraz typowy wzór ornamentu na ramie wspólny dla malarstwa cechowego i ikonowego XVII wieku. Obraz posiada podwójne miano, ponieważ trafił z Werchraty do monasteru w Krechowie – Gil 2005, s. 218. Oryginał znajduje się obecnie w cerkwi św. Piatnic we Lwowie, zaś w Krechowie – jego kopia. Zdaniem Piotra Kondraciuka ikona werchracka jest zbieżna stylowo z ikoną *Matki Boskiej* w cerkwi w Tomaszowie Lubelskim oraz ikoną *Matki Boskiej* pochodzącą z cerkwi w Szczebrzeszynie, którą przechowuje Muzeum Zamojskie w Zamościu. Autor jest skłonny widzieć w nich dzieła jednego, miejscowego (zamojskiego?) warsztatu, oparte o wzory lwowskie, zwłaszcza kręgu Mikołaja Petrachnowicza – Kondraciuk 2001a, s. 82; Kondraciuk 2001b, s. 37. O ikonie szczebrzeszyńskiej zapisano w kronice parafialnej: „Dzieło te Świąte, od pomienionego Religii Ruskiej Fundatora

Zbawiciela w Chora w Konstantynopolu oraz ikonę z ikonostasu w Deczanych z poł. XIV wieku<sup>118</sup>. Typ, w którym Jezus ujmuje dłoń Marii ręką lewą, a w prawej trzyma zwój oparty na kolanie miał się rozpowszechnić w XVI w. w malarstwie italo-bizantyjskim, serbskim i rumuńskim, a miałby być określane mianem *Matki Boskiej Rzymskiej*<sup>119</sup>. Ustalenia co do znaczenia wzoru ikony *Matki Boskiej z Werchraty* powtórzyła Bernadett Puskás przy opisie ikony węgierskiej<sup>120</sup> oraz Ludmiła Miljajewa w studium na temat cudownych ikon Bogurodzicy na Ukrainie<sup>121</sup>. Jak wskazała Bronisława Gumińska, sam wzór generalnie był jednak rozpowszechniony już od czasów średniowiecza, co respektuje wszak omawiana wcześniej ikona *Glykofilousy* w klasztorze klarysek<sup>122</sup>.

Wydawać by się mogło, że kluczem do ustalenia wzoru tej konkretnej grupy ikony mogłaby być inskrypcja na ramie jednej z takich replik o charakterze rozwiniętej, modlitewnej supliki skierowanej do Marii w tym właśnie obrazie. Napis w cerkiewnosłowiańskim widnieje np. na górnej ramie XVII-wiecznej ikony w cerkwi pw. św. Piotra i Pawła w miejscowości Modoroszka (Mogyoróska) na Węgrzech<sup>123</sup>:

Ⲙⲟ ⲙⲉⲛⲉⲧⲉⲙⲁⲗⲁ, ⲙⲁⲗⲉⲧⲓ, ⲣⲟⲩⲟⲙⲁⲗⲁ, ⲙⲉⲧⲉ, ⲉⲧⲩⲱⲧⲉ, ⲉⲧⲩⲱⲩⲏⲩⲉ, ⲱⲟⲩⲟ ⲣⲓⲩⲏⲩⲉ ⲛⲏⲕⲏⲩⲏⲉ  
ⲣⲓⲟⲩⲏⲉⲛⲏⲓⲗⲁ. Ⲙⲟ ⲙⲉⲛⲉⲧⲉⲙⲁⲗⲁ ⲛⲉⲕⲟⲗⲉⲛⲏⲓ ⲛⲁⲗⲓⲗⲉⲛⲏⲓ, ⲙⲉⲧⲉⲕⲥⲏⲧⲓ ⲛⲉⲑⲉⲗⲟⲩⲟⲩⲟ  
ⲛⲉⲕⲟⲗⲉⲛⲏⲓ. ⲕⲧⲉⲙⲉⲧⲉ ⲙⲟⲛⲓⲟⲩⲓⲥⲏⲕⲏⲩⲱⲧⲉ. ⲁⲕⲏⲁⲗⲏⲙⲏⲁ:~

(= O Przczysta Matko, któraś zrodziła Słowo ponad wszystkich świętych święte, które teraz przyjąłś (w komunii) wybaw nas od wszelkich napaści (diabelskich) i ocal (dosł. zabierz) od przyszłych mąk, tych, którzy Tobie (hymn) śpiewają, Alleluja)<sup>124</sup>.

Andrzeja z Gorki, właśnie było i szczęśliwie się agitowało w Roku Tysiącnym setnym Dziewiędziesiątym Czwartym – 1194 więc y Obraz Matki Boskiej tymże Roku 1194, y od tegoż Fundatora swoy ma początek Chwały, Honoru y Szanowania, wtey to Świątyni Boskiej, albo w Cerkwi murowanej Szczebreskiej Parochialney, wktorey y Fundator Andrzej Hrabia z Gorki leży na Boku w grobie zamurowanym pod Ołtarzem Matki Boskiej wskrycie w starym Prezbiteryum [...]” – Lipowiecki 1794, s. [1]. Poza zaskakującą i niedorzeczną datą podana informacja niezupełnie jest wiarygodna także w odniesieniu do fundatora wywodzącego się z potężnej wielkopolskiej, magnackiej rodziny, ponieważ Andrzej I Górka pochowany został w katedrze poznańskiej w r. 1551, natomiast jego syn Andrzej II Górka – w Kórniku w r. 1583. W istocie ten drugi posiadał rozległe państwo szczebreszyskie i tytułował się kasztelanem międzyrzeckim, jak podano w kronice parafialnej – Lipowiecki 1794, s. [1]. Wielkopolscy magnaci nie chcieli pozbyć się odległego majątku mimo starań jego nabyca przez Jana Zamoyskiego w l. 1578-83 – Kutylowska 1999, s. 11.

<sup>118</sup> Zgodnie z zapisem w *Historji Monasteru Werchratskiego* obraz miał być zakupiony ok. 1682 r. w Zamościu przez ihumena o. Izaaka, w czasie gdy tam mieszkał: „kupił swym kosztem u Mateusza Malarza dwa Namiestne obrazy: Pana Jezusa y Nayss. Jego Matki, który teraz Cudami słynie” – cyt. za: Gil 2005, s. 218. Obraz zasłynął po cudzie łez, które miał wylewać przez cztery tygodnie w r. 1688 – *ibidem, loc. cit.* O zakupie obrazu przez ihumena Izaaka Sokalskiego w Zamościu, lecz w r. 1683 wspominał: Barącz 1891, s. 285.

<sup>119</sup> Kłosińska 1973, s. 174.

<sup>120</sup> Puskás 1991, poz. 23; Пушкаш 2003, s. 255.

<sup>121</sup> Міляєва 1994, s. 126, przyp. 5. Autorka wyraziła przypuszczenie, że propagowanie tego typu wizerunków na Ukrainie z przydomkiem *Rzymska* miałyby służyć podkreśleniu związków Rusi Kijowskiej z dziedzictwem Imperium Bizantyjskiego – zob. uwagi we wprowadzeniu.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>123</sup> Puskás 1991, poz. 23; Puskás 2008, poz. 38.

<sup>124</sup> Składam podziękowania dr Janowi Stradomskiemu za korektę tego tłumaczenia.

Jak z powyższego widać, inskrypcja stanowi parafrazę trzynastego kondaku hymnu *Akatystowego*, z treścią odwołującą się do opieki i orędownictwa Matki Boskiej<sup>125</sup>. Nie ma tu nawiązania do informacji, iż jest to kopia obrazu Łukasowego, obecna w podpisie ryciny Sadelera, ani też wskazania, że miałby być to wizerunek *Matki Boskiej Rzymskiej*, lecz jest to fragment starego hymnu liturgicznego Kościoła Wschodniego.

Paradoksalnie zatem dużo problemu sprawia wskazanie środowiska artystycznego, z którego mogłaby pochodzić ta późna ikona – obraz *Matki Boskiej* czczony w Sidzinie. Przedstawione zostały warianty okoliczności jej powstania, lecz przegląd stanu wiedzy na temat możliwego pierwowzoru nie daje odpowiedzi jednoznacznej. Nie mogłaby być to grafika Sadelera z r. 1614, jeśli przyjąć datowanie obrazu w Sidzinie na koniec w. XVI. Nie dostarczały tych wzorów jedynie ikony kreteńskie z w. XV, skoro wcześniejsza jest ikona przechowywana w klasztorze klarysek w Krakowie. Nie wyczerpuje problemu wskazanie jako wzoru obrazu czczonego w Werchracie, skoro za cudowny uważano również wizerunek *Matki Boskiej Łopieńskiej*<sup>126</sup>. Owszem, oba obrazy doczekały się swoich replik wykonywanych nawet w w. XIX, ale nie mogły one służyć za wzór dla wszystkich tego typu ikon na Podkarpaciu. Na koniec nie daje w tej kwestii odpowiedzi analiza inskrypcji towarzyszących tym typom przedstawieniowym. W grafice Sadelera podkreślono, że jest to autograf z wizerunku malowanego przez św. Łukasza, w ikonie w Modoroszce w Węgrzech cytowano 13. kondak *Akatystu*, w ikonach-replikach wizerunków czczonych na Podkarpaciu zaś wiadczano na przykład, że jest to *Prawdziwy wizerunek Obrazu N. Maryi P.* w cerkwi Łopieńskiej<sup>127</sup>, zaś dodatkowo w literaturze typ ten określany jest niekiedy jako *Matka Boska Rzymska*, w związku z legendą przytoczoną przez Joannikija Galatowskiego w *Niebie Nowym* z r. 1655<sup>128</sup>, powtarzaną pod koniec w. XIX w opracowaniach rosyjskich<sup>129</sup>, a następnie polskich w w. XX.

<sup>125</sup> Źródło inskrypcji – Puskás 1991, poz. 23, s. 60.

<sup>126</sup> Najstarsze informacje z w. XVIII potwierdzają traktowanie obrazu jako słynącego cudami i łaskami, określonego w wizytacji jako *Imago Miraculosa Beatissima Mariae* – Biskupski 2003, s. 273-274.

<sup>127</sup> Biskupski 2003, il. 11. Replika co prawda jest późna – z końca XVIII – początku XIX wieku.

<sup>128</sup> Былъ в Римѣ Прстой Бѣи образ, которой подчасъ Страстей Христовыхъ и в Пятницу Великую въ поранку ажъ до години десятой блѣднѣлъ, потымъ чорнѣлъ, и Тварь якъ мертва есо показовалася, ажъ до Воскрѣсенїа Хвѣ, на Воскресенїе zaśъ Хвѣ Веселюю и свѣтителюю Тварь показываетъ, той вбразъ оу Сцѣта найдуется – Галатовски 1665, s. oā (71). Ikonę miał pozyskać z kościoła św. Piotra i Pawła z Lyddy patriarcha German i podarować papieżowi, po czym miała powrócić do Konstantynopola i być ofiarowana do kościoła chalkoprateskiego przez cesarzową Teodorę. Zdaniem Kondraciuka rozpowszechniony na Podkarpaciu termin *Matka Boska Rzymska* był wynikiem przeinterpretowania schematu ikonograficznego ukształtowanego na gruncie lokalnej tradycji, łączącego typ *Hodegetrii* z *Glykofilousą* z pewnym wpływem ikonografii Matki Boskiej Pasyjnej, w którym Chrystus trzyma zwój *Ewangelii* w opuszczonej prawej dłoni. Na tle dużej grupy tego typu ikon z 1. poł. XVII w. wyróżniają się późniejsze ikony *Matki Boskiej Werchrackiej* oraz *Matki Boskiej* z cerkwi w Tomaszowie Lubelskim, swobodnym ułożeniem właśnie prawej ręki Chrystusa, którą obejmuje szyję Marii – Kondraciuk 2001a, s. 80.

<sup>129</sup> W wersji późniejszej ikona miała cudownie powrócić do Konstantynopola przez morze – Kondakow 1915, II, s. 179 – także miedzioryt *Matki Boskiej Glykofilousy* z w. XVIII opisany w cerkiewnosłowiańskim jako *Wyobrażenie Cudownego obrazu Przeczystej Bogurodzicy Rzymskiej*; zob. też Biskupski 2003, s. 272-273, il. 2; Bentchev 1985, s. 86, il. 63. B. Puskás stwierdziła, że opublikowanie

Zasadniczy problem z ikoną *Sidzińską* związany jest z tym, że typ twarzy bliiski jest ikonom ukraińnym, a chyba najbardziej ikonie tzw. *Matki Boskiej Brackiej*, którą można datować na 1. poł. XVII w.<sup>130</sup> [7.5.]. Bliski jej także w grubym, mięsistym, reliefowym ornamencie roślinnym, lecz odbiega od tego i innych przykładów ukraińskich sposobem opracowania szat. Ikona *Bracka* przywołana została w odbitce miedziorytniczej, tzw. *Tezie*, związanej z Akademią Kijowską, ilustrującej tezy filozoficzne B. Szeremietiewa z r. 1713<sup>131</sup>, na której korony wydają się być niemal identyczne, jak w ikonie *Sidzińskiej*. Ich rysunek miał najwyraźniej charakter obiegowy, gdyż ten sam typ koron obecny jest w miedziorycie z wizerunkiem *Matki Boskiej Troicko-Ilińskiej* w wydaniach książki Dymitra Rostowskiego *Runo zroszone* z l. 1689 i 1696<sup>132</sup>. Podane przykłady potwierdzałyby, że ikony w ikonie *Sidzińskiej* namalowane zostały jednak później, tj. pod koniec XVII lub na początek w. XVIII (tak jest też skłonna to widzieć konserwator ikony p. Halina Koziana-Białko) oraz to, że malarz korzystał przynajmniej w tym przypadku z konkretnej ryciny<sup>133</sup>. Pytanie, czy przemaalował wówczas tło i twarze pozostaje bez odpowiedzi, aczkolwiek obecna warstwa ikony zdaniem konserwator nie kryje już żadnych wcześniejszych. Co intrygujące, legenda związana z pozyskaniem ikony *Brackiej* jest zbieżna z legendą *Matki Boskiej Sidzińskiej* w związku z wykorzystanym w nich wątkiem tatarskim<sup>134</sup>.

Ostatecznie wytlumaczeniem mogłaby być teza, że partie twarzy malował inny artysta, np. zachodnioruski, choćby związany z warsztatem, z którego pochodzi wspomniana ikona *Matki Boskiej Brackiej*, a inny, np. Grek, malował partie szat o niespotykanej w tym środowisku wibracji światłocieniowej i fantastycznej precyzji w malowaniu złotych detali: chryzografii na szacie Chrystusa oraz frędzli,

---

legendy w XVII w. przyczyniło się do wzrostu popularności ikon w tym typie, rozpowszechnionych od Węgier po Ukrainę, a bardziej znaną stała się ikona w bazylikańskim monasterze w Krechowcie – Пушкаш 2003, s. 255. Zob. też Charkiewicz 2007, s. 183-184.

<sup>130</sup> Міляєва 1994, il. na wkładce. Pod zdjęciem widnieje data: pocz. w. XVII, natomiast w tekście konsekwentnie datowana jest na pocz. w. XVIII. Wydaje się, że cechy stylowe pozwalają przesunąć datowanie ikony jednak bliżej połowy XVII wieku. Szaty w ikonie *k i j o w s k i e j* malowane są szeroko, z bardzo miękkim modelunkiem światłocieniowym na sposób zachodni.

<sup>131</sup> Міляєва 1994, il. na wkładce. Klasztor Bracki z główną świątynią Zwiastowania był siedzibą Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, fundacji hetmana Iwana Mazepy z r. 1695. Podobne korony, lecz o wzorze z kilkoma kablakami odnajdujemy w szeregu grafik tego czasu, z wizerunkami *Matki Boskiej Lubeckiej* oraz *Matki Boskiej Ilińskiej*, tej pierwszej utrwalanej głównie w odbitkach Iwana Szczyrskiego, ihumena monasteru lubeckiego w końcu XVII w. – Deluga 2003, il. 52-57.

<sup>132</sup> Fundatorem tych konkretnych ikon w r. 1687 był Jerzy Wasyl Dunin Borkowski (1685-1702), generalny oboźny starszynny kozackiej – Пуцко 1998, il. na s. 114.

<sup>133</sup> Bardzo podobny rysunek koron powiela ikona *Matki Boskiej Glykoflousy* z końca XVII w. – kopia ikony werchrackiej, znajdująca się w cerkwi pw. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim – Kondraciuk 2001a, il. I. Tu również narysowane są na obręczy koron kaboszony i wieńczą je stylizowane lilie, natomiast nie są to korony zamknięte. Inna podobnie namalowana, zamknięta korona z krzyżem wieńczy głowę *Matki Boskiej Różańcowej* z końca XVII – początku XVIII w. w bazylice św. Mikołaja w Gdańsku (Sikorska 2006; Berent 2007) [7.6.], stanowiąc jakby uproszczoną wersję bardzo efektownej korony, zdobionej perłami i kamieniami, którą trzyma w rękach król Zygmunt III w obrazie *Koronacji Maryi* Hermana Hana z l. 1623-24 w ołtarzu głównym bazyliki pelplińskiej – Pasierb 1993, il. 104.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 125. Szerzej o tym w rozdziale III.3.



gwiazd i zdobień lamówki<sup>135</sup>. Artyści posłużyli się wzorem ikony ze środowiska italo-kreteńskiego, który niezależnie propagowała w tym czasie, ale raczej nieco później, wspomniana rycina Sadelera<sup>136</sup>.

### II.3. Ikony greckie legendarne

Praktycznie każdej ikonie znajdującej się w kulcie Kościoła rzymsko-katolickiego w Rzeczypospolitej towarzyszą legendy, której można określić terminem *założycielskich*. Jej przykładem jest legenda towarzysząca ikonie *Matki Boskiej Sidzińskiej* w pobliżu Jordanowa, o której pochodzeniu praktycznie nic pewnego nie wiadomo. Na odwrociu obrazu w zapisie upamiętniającym jego odnowienie w r. 1963 już w pierwszych słowach podano, że według tradycji obraz pochodzi z w. IX [7]. W folderze wydrukowanym dla odwiedzających parafię odnotowano legendę o pochodzeniu obrazu z r. 600, kiedy to miałby zostać namalowany na Górze Athos<sup>137</sup>. Obraz miał być ofiarowany papieżowi, po czym poprzez św. Metodego miałby trafić w 863 r. do księcia morawskiego Rościława, następnie Dąbrówka miała przywieźć go do Polski w 966.

Fantastyczny wątek o charakterze założycielskim przypomina zatem inne dzieła, ale jednak wcześniejsze, jak np. romańskie kielichy trzemeszneńskie, którym atrybucję wiążącą je z Dąbrówką dodano w czasach nowożytnych<sup>138</sup>. Dalszy ciąg tej legendy jest równie baśniowy, tłumacząc pojawienie się obrazu w Sidzinie darem żony króla Władysława Łokietka dla pasierba Miłosza, zesłanego za karę pod Babią Górę do Miłoszowa, czyli późniejszej Sidziny. Podobnie skonfrontowano legendę z bardziej naukowymi ustaleniami w przypadku tablicy pamiątkowej zawieszanej na kościele dominikanów w Gdańsku, gdzie wskazano, że według tradycji jest to dzieło św. Łukasza, przechowywane na dworze Rurykowiczów w Kijowie, gdy tymczasem obraz miał powstać w XIV w. w okolicach Lwowa jako dzieło malarza tradycji serbsko-macedońskiej na zamówienie dominikanów<sup>139</sup>.

Relacje spisane, bliższe epoce, z którą obrazy były związane, mają również charakter legendarny i występują w nich odwołania do opowieści świadków bądź tych, którzy mieli wiedzę na temat okoliczności jego sprowadzenia. Takie są zatem dzieje obrazu w Sidzinie z powołaniem się, że „miejscowa tradycja tak tę sprawę ujmuje”<sup>140</sup> [7. Wypis 1]. O ile jednak trudno zweryfikować pozytywnie relację o pustoszeniu Podhala i Orawy przez Tatarów w okresie późniejszym od XIII wieku, o tyle

<sup>135</sup> Specjalizacja w malowaniu określonych partii ikony była praktyką potwierdzoną. Jeden malarz przygotowywał tło, inny – karnacje, jeszcze inny – ornament; Miedzińska 1971, s. 15-16.

<sup>136</sup> Rozmowa z p. Haliną Kozianą-Białko 29 września 2010 przyniosła pewne potwierdzenie tej hipotezy, tzn. wyraziła ona przekonanie, że partie twarzy malować wydała się inna ręka, aniżeli szat. Zarazem jednak zwróciła uwagę na niezwykle zielonkawy odcień podmalówki w partii twarzy, a zatem mógł być to sankir, a nie bardziej popularna na tym terenie ciemna ochra.

<sup>137</sup> *Sidzina* b.d., b.p.

<sup>138</sup> Świechowski Z. 2004, il. na s. 334, 337.

<sup>139</sup> Tablica przy kościele dominikanów pw. św. Mikołaja w Gdańsku – podana proveniencja również nie wytrzymuje współczesnej krytyki.

<sup>140</sup> Patrzyk b.d., s. 34.

podobna legenda odnosząca się do obrazu *Matki Boskiej Rudeckiej* bardziej precyzująca dane historyczne wydaje się być bardziej wiarygodna, również przy powołaniu się na świadków: „iako iest Relatia Ludzi godnych Starych”<sup>141</sup> [25. Wypis 1]. W XVII-wiecznej narracji bpa Jakuba Suszy dotyczącej ikony *Matki Boskiej Chełmskiej* pojawia się podobny argument, który w tym przypadku wykorzystano jednak dla legitymizacji tezy niewiarygodnej: *Obraz Cudowny Najswiętszej PÁNNY Chełmskiej iest málowany (według trádycyey stárych ludži) od świętego Łukasza*<sup>142</sup> [2. Wypis 1]. Konieczne owe odwołania do świadków były zwłaszcza w przypadku zdarzeń cudownych, jak w przypadku interwencji Matki Bożej pod Częstochową, która miała okryć swoim płaszczem klasztor, „Jakoż tak się stało, bo od ludzi wiary godnych słychać było”<sup>143</sup>.

Tradycja ustna stanowi zatem z reguły pierwsze źródło informacji o pochodzeniu obrazu i cudach z nim związanych, przytaczana też w najstarszych zapisanych historiach, w których precyzowano czas i miejsce pozyskania ikony. I mimo że zapisywana bywała dość późno, do dziś traktowana jest z powagą, jak np. w przypadku mozaikowej ikony *Matki Boskiej* u klarysek w Krakowie, odnośnie do której dopiero w 1718 zapisano w inwentarzu informację o jej pochodzeniu od błogosławionej Salomei, powtarzaną w kolejnych XVIII-wiecznych opisach [1. Wypis 1]<sup>144</sup>. Można domniemywać, że potrzeba pokrzepienia serc mogła z kolei znaleźć się u podstaw legendy o otrzymaniu ikony *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii Tychwińskiej* przez króla Jana III Sobieskiego z rąk papieża Innocentego III po zwycięstwie wiedeńskim [9]. Legenda prawdopodobnie narodziła się w okresie zaboru rosyjskiego<sup>145</sup>, może z racji potrzeby wyjaśnienia, skąd ikona o moskiewskim charakterze znalazła się w kulcie w jednym z warszawskich kościołów.

Dziełem legendarnie związanym z Bizancjum, lecz wykonanym w konwencji zachodniej, jest obraz *Matki Boskiej* w Trokach, który miał zostać подарowany Aleksandrowi Witoldowi, Wielkiemu Księciu Litewskiemu z okazji chrztu w r. 1382 od greckiego cesarza *Emannuela II*, po czym umieścił go w ówczesnej stolicy Litwy w r. 1409 w kościele ku czci Bogarodzicy. Napis na rewersie miałby potwierdzać, że ten obraz brał cesarz Jan Komnen na wyprawy wojenne i wprowadzał go tryumfalnie po wiktoriach nad Hunami i Persami na srebrnym wozie ciągnionym przez cztery białe rumaki<sup>146</sup>. We wspomnianym okresie władzę w Bizancjum sprawowali cesarze

<sup>141</sup> *Rudki* 1613, s. 3. Nad tytułem naszkicowany został tuszem wizerunek obrazu, na którym głowy Maryi i Jezusa nakryte są koronami.

<sup>142</sup> Pruszcz 1740, s. 56; Susza 1780, s. E2; Gil 2009, s. 111, przyp. 3: *O tym S. Obrazie, ta była nieodmienna ludzi Starych powieść z Xiąg starodawnych Słowiańskich wyczerpiona: iż iest od Łukasza S. Ewangelisty malowanym.*

<sup>143</sup> Jemiółowski 1648-1679, s. 72. Narracja nt. łask ikony *Matki Boskiej* w cerkwi szczebrzeskiej zaczyna się od podobnej formuły: [...] *Powieści godnych Wiary Ludzi* [...] – Lipowiecki 1794, s. [1].

<sup>144</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 43; Różycka-Bryzek 2002, s. 408.

<sup>145</sup> Ośko 2010, s. 51.

<sup>146</sup> Nowakowski 1902, s. 670; Fridrich 1911, 4 [2008], s. 130, il. na s. 133; Baranowski 2003, s. 16. Zob. narrację Galatowskiego odnoszącą się do cesarza Jana Komnena – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 23. Napis wykonano czarną farbą olejną, jego treść: Mickūnaitė 2009, s. 54, przyp. 21. Badania konserwatorskie w r. 1994 dowiodły, że wizerunek należy do typu tzw. Pięknej Madonny, charakterystycznego dla malarstwa późnogotyckiego – Minkievicius 1993, s. 58-59; Mickūnaitė 2009, s. 54, zdjęcie rtg twarzy Jezusa – *ibidem*, fig. 16: obraz datowany jest na w. XVI.

dynastii Paleologów, w tym Manuel II Paleolog, który od 1373 r. pełnił funkcję współcesarza, a od r. 1391 sprawował władzę samodzielnie. Przekaz ten stanowi niejako echo daru imperatora ikony, która trafiła ostatecznie do katedry we Freising, co było rzeczywistym wyrazem poszukiwania sojuszy wśród chrześcijańskich władców Europy wobec dramatycznej sytuacji, w jakiej znalazło się wówczas Cesarstwo [1.2.].

Matka Boska ukazana jest w obrazie frontalnie, niczym *Nikopoi*, czy też *Maria Regina*, znana z ikonografii I tysiąclecia. Z drugiej zaś strony ujęcie Chrystusa *en trois quart* i kwiat w dłoni Marii sugeruje nowożytną ikonografię, aczkolwiek mógł być to efekt domalowania, które miało nastąpić w 1611 w związku z powstaniem w Trokach Bractwa Różańcowego. Obraz ten był drugim koronowanym obrazem w Rzeczypospolitej, 4 września 1718, zatem rok po koronacji obrazu *Częstochowskiego*. Trudno ocenić czas powstania tego dzieła wobec sprzecznych informacji na temat wyglądu jego warstwy pierwotnej<sup>147</sup>. Jeśli Maria trzymała Jezusa oburącz, co sugeruje Hanna Widacka, powołując się na jego prześwietlenie, bardzo prawdopodobna byłaby teza o jego bizantyńskim pochodzeniu i respektowaniu typu *Nikopoi*. Można jednakże rozważyć, czy przemalowanie obrazu w połowie XVII w. nie miało na celu nadanie mu cech archaicznych, starożytnych, czemu mogło posłużyć upodobnienie szaty Marii do tej, jaką nosiła tak poważana wówczas *Salus Populi Romani*, czyli *Matka Boska Różańcowa*. Na to wskazywałoby efektowne błękitne mafforium, z wielkim złotym krzyżem na czole Marii, które – według innej relacji też odwołującej się do prac konserwatorskich – miało zakryć późnogotyckie, przezroczyste, delikatne welum. Kopia tego wizerunku przeznaczona została dla Agłony, największego sanktuarium maryjnego Łotwy, nazywanego z tej przyczyny łotewską *Częstochową*<sup>148</sup>.

Znanym przykładem obrazu o metryce greckiej jest obraz w świątyni w Krzeszowie na Śląsku, określanej jako cudowny obraz *Matki Bożej Łaskawej*, koronowany przez papieża Jana Pawła II. Również i ten obraz przynajmniej w jednej z wersji legendy ma posiadać bizantyński rodowód, związany z legendą założycielską klasztoru, lecz potwierdzonej dopiero w l. 60. XVII wieku<sup>149</sup>. Ma być to więc dzieło trzynastowieczne, malowane na desce, zabrane z Bizancjum w czasie wyprawy krzyżowej przez rycerza Benitto z rodu Tankredów (org. Tankrettów) i przywiezione do włoskiego miasta Rimini. Stamtąd dopiero aniołowie mieli przenieść wizerunek Madonny do Krzeszowa<sup>150</sup>. Kult *Matki Bożej Krzeszowskiej* notowany jest od

<sup>147</sup> Barącz podał, że malowany był na blasze miedzianej w stylu bizantyńskim – Barącz 1891, s. 271. Obraz miał być skrócony o połowę w związku z budową nowego ołtarza ok. poł. XVII w., wtedy też zmieniono ornamentykę tła i przemalowano postać Jezusa, natomiast prześwietlenie obrazu w promieniach rtg ujawniło kompozycję, w której Maria trzymała przed sobą Jezusa oburącz, zatem w typie *Nikopoi* (Hanna Widacka, *Matka Boska Trocka* – <<http://www.wilanow-palac.art.pl/index.php?enc=566>>). Badania konserwatorskie miały potwierdzić opisane ingerencje z ujawnieniem późnogotyckiej warstwy i przezroczystego welum osłaniającego głowę Marii, przemalowanego, jak i cały obraz w poł. w. XVII (A.N., *Wizerunek Matki Boskiej Trockiej* – <<http://www.pilgrimukelias.lt/index.php?id=144&lng=3>>).

<sup>148</sup> Olszewski D. 1987, s. 73. Zgodnie z opinią S. Baracza była to kopia obrazu trockiego, koronowana już w 1718 r. – Barącz 1891, s. 11.

<sup>149</sup> Jurkowlaniec G. 2008, s. 382.

<sup>150</sup> <<http://www.wolow.pl/zespol-klasztorny-w-lubiazu-na-szlaku-cystersow.html>>.

XV w., zaś od XVII w. notuje się ruch pielgrzymkowy. Odpusty do dziś gromadzą tysiące wiernych i z dalekich okolic, a o ugruntowaniu kultu świadczą pieśni do *Matki Bożej Krzeszowskiej*<sup>151</sup>. Parafia pozostaje pod opieką zakonu cystersów, na miejscu pierwotnego kościoła z XIII w. stoi obecny XVIII-wieczny barokowy kościół pw. Wniebowzięcia NMP. Obraz znajduje się w jego ołtarzu głównym i datowany jest na koniec XIV – początek XV wieku.

Wiarygodna analiza obrazu musi być wsparta wszechstronnymi badaniami konserwatorskimi wobec schematycznie respektowanego wzoru *Hodegetrii* i widocznych świeżych przemalowań warstwy malarskiej. Niemniej zwraca uwagę podobieństwo obrazu do wizerunku Marii zachowanego w Kalabrii, datowanego na koniec w. XV<sup>152</sup>. W przypadku obrazu w Krzeszowie oprawa obrazu efektowna, późnobarokowa włącza to dzieło do grupy średniowiecznych Madonn, których znaczenie uwypuklono z wykorzystaniem estetyki dojrzalego i późnego baroku i podkreśleniem poprzez inskrypcje na fasadzie, że kościół ten jest domem łaski Marii i złotym domem Chrystusa – wcielonego Króla, a przypominać ma o tym obraz umieszczony w bezpośredniej bliskości tabernakulum, nad którym znajduje się tron na monstrancję<sup>153</sup>. Ideę sali tronowej ma przywoływać umieszczony nad obrazem baldachim, stąd kościół stał się „rezydencją wizerunku, domem obrazu”, czemu służyło oprawienie go w srebrną sukienkę z pozostawieniem odsłoniętych dłoni i twarzy postaci<sup>154</sup>.

Przykładem dzieła zdecydowanie zachodniego, któremu późna legenda wschodnia miała niewątpliwie posłużyć dla rozwoju kultu, aczkolwiek nie można wykluczyć, że była też refleksem poglądów co do pochodzenia jego pierwowzoru, jest obraz Chrystusa w typie *Ecce Homo* w Alwerni<sup>155</sup>. W r. 1914 odnotowano, że

Obraz ten był niegdyś w skarbcu w Konstantynopolu, skąd dostał się na dwór cesarza niemieckiego Ferdynanda II. (1619-1637), który się często przed tym obrazem modlił. W jednej z ciężkich przepraw wojennych zanosił pobożny monarcha gorące modły o zwycięstwo, a gdy wstał od modlitwy, usłyszał słowa: „Ferdynandzie, ja ciebie nie opuszczę”. Po śmierci Ferdynanda obraz ten przeszedł w posiadanie kapelana nadwornego, który darował go radcy węgierskiemu Holló, a ten ofiarował go swojemu przyjacielowi księdzu Michlajskiemu z Lubowli na Spiżu. Ks. Michlajski, poczuwając się do wdzięczności OO. Bernardynom w Alwerni, którzy jego ojca w chorobie pielęgowali, a nawet

<sup>151</sup> <<http://free.polbox.pl/a/apkusz/filat30.htm>>.

<sup>152</sup> *Hodegetria / Ukrzyżowanie*, ikona dwustronna, Rossano Calabro, z monasteru S. Maria del Patir fundowanego przez mnicha italo-greckiego Bartłomieja z Simeri (ok. 1050-1130), Muzeum Diecezjalne – Bacci 2005, il. 26.3. Monaster był obdarowany przez cesarza Aleksego Komnena m.in. ikonami i już w dokumencie z r. 1103 wymieniono *Hodegetrię* w Rossano, określoną w r. 1111 jako *Nowa Hodegetria: Neodigitria*. Zachowana ikona traktowana jest jako pośrednia kopia wspomnianego, niezachowanego, oryginalnego wizerunku, namalowana dla archimandryty Athanasiosa Chalkeopouloasa (zm. 1471). Jej styl wskazuje na zależność od włoskiego renesansu, lecz dwustronny charakter procesyjnej ikony manifestuje respektowanie najstarszej tradycji – *ibidem*, s. 325.

<sup>153</sup> Jurkowlaniec G. 2008, s. 350.

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 351-352.

<sup>155</sup> *Ecce Homo*, ol. pl., dr. dębowe (?), 65 cm x 50 cm, sukienka srebrna nałożona po 1700, skradziona w 1984.

w grobach swoich pochowali, darował ten obraz klasztorowi, dokąd go w dniu 2. Sierpnia 1686 w uroczystej procesji wprowadzono<sup>156</sup>.

Długa historia peregrynacji obrazu cofa jego genezę do ostatnich dni Bizancjum, stawiając go w rzędzie ikon maryjnych, które miały pochodzić z Konstantynopola. Niemniej ikonografia tego dzieła nie pozostawia wątpliwości co do zachodniego kręgu artystycznego, w którym musiał powstać, z dalekim przywołaniem tematu Chrystusa w Grobie w otoczeniu *arma passionis*, o genezie w istocie bizantyńskiej, a powielanego np. w sztuce czeskiej w oparciu o bizantynizujące dzieła z Italii.

#### II.4. *Graeco opere* – dzieła, czy greckie? wzmiankowane

O ikonach greckich czy greckiego sposobu malowania, które trafiły do Polski informacja zawarta jest już w *Translatio Tabulae*, w której zawarte jest świadectwo o tym, że wóz transportowany z Rusi do posiadłości Opolczyka wypełniony był „przelicznymi tablicami wielce zdobnymi, malowanymi kolorami na sposób grecki”<sup>157</sup>.

Jak wskazała Małgorzata Smorąg-Różycka, późnośredniowieczne inwentarze dowodzą, że tego typu przedmiotów, określanych jako *opere Graeco, tabula Graeca* czy *Graecae dispositionum* było znacznie więcej, lecz tylko nieliczne udało się zidentyfikować<sup>158</sup>. Spośród dzieł objętych tą kategorią zachowały się tylko dwa, lecz wysokiej wartości relikwiarze Krzyża Świętego, czyli stauroteki: grecki pacyfikał wywieziony do Francji przez króla Jana Kazimierza<sup>159</sup> oraz stauroteka zachowana na Wawelu<sup>160</sup>.

W skarbcu koronnym na Wawelu w 2. poł. XV w. znajdować się miało aż pięć pektorałów wiary greckiej, relikwiarz, bliżej nieokreślony krzyż oraz dwie tablice wiary greckiej – najpewniej zatem ikony:

*Item quatuor pectoralia fidei Graecae deposita argento deaurato (...) unum Pectorale de fide Graeca (...) Item Crux dispositionis Graecae in Saeculo nigro (...) Item Cisticula deauratae Graecae in qua continentur imagines Beatae Virginis et Angelorum (...) Item Cisticula Graecae dispositionis in qua continentur Reliquiae intus plumbo dispositae (...) Item duae Tabulae fidei Graecae*<sup>161</sup>.

Poprawność zapisanych identyfikacji potwierdzały zatem wymieniony w tymże inwentarzu krzyżowy relikwiarz Drzewa Krzyża Świętego, wykonany ze złota

<sup>156</sup> Polaczek 1914, s. 192. Legenda obrazu została w ten oto sposób utrwalona i jest powtarzana w nieco przeredagowanej wersji do dziś: o. Krystian Olszewski, *Cudowny obraz Pana Jezusa Miłosiernego w Alwernii* – <<http://www.bernardyni.ofm.pl/klasztor/alwernia/APJM.HTM>>.

<sup>157</sup> *Najstarsze historie*, s. 79; Kurpik 2007a, s. 107.

<sup>158</sup> Smorąg-Różycka 2001b, s. 19.

<sup>159</sup> Dąbrowska 1991, s. 67-89; Dąbrowska 1997, s. 253-259; Derwich 1992, s. 11-20.

<sup>160</sup> Myśliński 1996, s. 5-32; Myśliński 1999, s. 185-189; Myśliński 2001, s. 193-195.

<sup>161</sup> BCzart. rkps III 1080, s. 456-457, cyt. za Myśliński 2007b, s. 427.

i zdobiony perłami: *Item crux aurea cum Margaritis et Lignum vitae in ea*<sup>162</sup>, uznany przez Elżbietę Dąbrowską za tożsamy z zachowaną stauroteką bizantyńską, z dedykacją Manuela Komnena, która wywieziona została do Francji przez króla Jana Kazimierza (panowanie w l. 1648-1668)<sup>163</sup>.

Polska nie miała bezpośrednich relacji z Bizancjum o podobnym charakterze, jak Ruś czy Węgry, stąd tak wartościowe dary mogły wpływać tylko drogą pośrednią, na ogół poprzez te dwa kraje. Można jedynie domniemywać, że zgodnie z częściowo potwierdzonymi legendami mogły być to dary o charakterze dynastycznym, co tłumaczyłoby wzmianki na ich temat w inwentarzu skarbcza koronnego oraz katedry krakowskiej<sup>164</sup>. Bardzo też prawdopodobne, że wiele dzieł greckich, ale też i ruskich pojawiło się w skarbcu po zajęciu Rusi Czerwonej, na co wskazuje wzmianka w rewizji skarbcza koronnego w r. 1632: „*crux cum Ligno Vitae*, krzyżyki ruskie i reliquiae z skarbów ruskich za Kazimierza pobrane”<sup>165</sup>. Jeden z tych krzyży – jak przypuszcza Elżbieta Dąbrowska – ofiarowany został katedrze krakowskiej, a drugi – do skarbcza królewskiego i tam też wzmiankowany w 1475 roku<sup>166</sup>.

Uwagi o greckich dziełach, dość licznych np. w skarbcu katedry na Wawelu, na ogół traktowane były zatem jako wskazywanie wschodniej odrębności wspomnianych dzieł<sup>167</sup>. Również zdaniem Michała Myślińskiego, który badał m.in. terminologię stosowaną wobec klejnotów w Skarbcu Koronnym na Wawelu, chodzi tu o nic innego, jak tylko wskazanie na ogólne, ortodoksyjne pochodzenie wzmiankowanych dzieł, opisywanych tymi terminami wymiennie, których obecność dobrze się tłumaczy związkami dynastycznymi Jagiellonów z dworami wielkksiążęcymi Rusi<sup>168</sup>.

Zwraca też uwagę, że te same przedmioty mogły być charakteryzowane odmiennie w kolejnych opisach<sup>169</sup>. Pewną dezorientację atrybucyjną uwidacznia fakt, że relikwiarz koronacyjny opisywany jest do końca XVI w. jako dzieło opatrzone literami greckimi, natomiast później wzmiankuje się litery ruskie: *Item crux tertia cum quindecim lapidibus minoribus, uno maiore et margaritis quadraginta septem, Rutenis literis ex alia parte inscriptis*<sup>170</sup>. W r. 1607 już w języku polskim opisano znajdujące się w skarbcu

<sup>162</sup> BCzart. rkps III 1080, s. 457, cyt. za: Myśliński 2007b, s. 428; Dąbrowska 2008, s. 209.

<sup>163</sup> Dąbrowska 1987, s. 91-110; Dąbrowska 1991; Dąbrowska 1997; Dąbrowska 2008, s. 211.

<sup>164</sup> Pośrednim potwierdzeniem wyjątkowego statusu tego typu darów są zapisy w *Liber Pontificalis*, gdyż praktycznie wszystkie odnotowane w niej kosztowne paramenty przysłane z Bizancjum pochodziły od cesarza bizantyńskiego, poza jednym przypadkiem darów ofiarowanych przez dowódcę Belizariusza, które wyróżniały się tym, że były rodzajem osobistego wotum, a nie ofiarami, pozostającymi w najbliższym związku z eucharystią – Moretti 1997, s. 73.

<sup>165</sup> BCzart. 2730A, s. 14, cyt. za: Dąbrowska 2008, s. 211.

<sup>166</sup> Autorka odrzuciła przy tym tezę o możliwości bezpośredniego sprowadzenia do Polski krzyża czy to w poselstwie wysłanym do króla Władysława Jagiełły z Konstantynopola w r. 1420, czy też jako wiana królowej Jadwigi – *ibidem*, s. 220-223.

<sup>167</sup> *Inwentarz katedry krakowskiej 1563, passim*; Gadomski 2001, s. 330.

<sup>168</sup> Myśliński 2007b, s. 425, 430.

<sup>169</sup> W inwentarzu z r. 1510 wymieniono ikonowy relikwiarz Drzewa Krzyża Świętego ze złotym okładem – *Item tabula greca auro reformata cum reliquiis. et in cruce in ea*, oraz złocony pacyfikał z niekroślonym wyobrażeniem – *Item pacificale. deauratum. cum imagine greca argenteum*. Z kolei dwie ikony zapisano wyłącznie jako *due Tabule* – AGAD, MK 24, s. 203, cyt. za: Myśliński 2007b, s. 428.

<sup>170</sup> BCzart., *Teki Naruszewicza*, nr 152, nr 1664, s. 143-167, cyt. za: Dąbrowska 2008, s. 211.

Krzyż srebrny złocisty Grecki (...) Tablica Grecka srebrna złocista Dwie tablice drzewiane Greckie obrazki Tabernaculum drugie Greckie małe dla chowania Krzyża urobione z granacikiem (...), ponadto znalazła się tam Skrzinecka zdrobneymi rzeczami w ktorey pieczęci iakież z Greckimi literami<sup>171</sup>.

Podobna dychotomia wystąpiła w zapisie testamentowym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z 15 maja 1454 r.:

*Item Thalamum de Axamintho cum oponka texta in Axamento flauero et ymagine beate virginis duplici tam texta in Atlasio Nigro cum literis Ruthenicis, quam picta in tabula opere greco. Item nolam Maiorem Ecclesie maiori Cracoviensi assignamus et legamus*<sup>172</sup>.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że w kolejnych inwentarzach i wizytacjach wzmiankowano tę samą tkaninę z wizerunkiem Matki Boskiej na czarnym atlasie z literami ruskimi, powtarzając w języku polskim w r. 1702:

Welum czarne atlasowe na srzodku ritu Graeco effigiem Beatissimae y Pana Jezusa wyhaftowaną złotem, iedwabiami, y perłami maiaće. We czterech rogach ma czterech Aniolkow złotem yiedwabiami haftowanych z koronami perlowemi, na koło iest obwiedzone gesto literami Greckimi, w tym welum desiderantur niemało perefek<sup>173</sup>.

Przytoczone zapisy sugerują brak rozeznania co do charakteru owych liter u opisujących te dzieła, wynikające zapewne z tego, że o ile zachodni odbiorca potrafił rozpoznać cechy obrazu, o tyle słabo był rozeznany w charakterze napisów. Potwierdzeniem tego wydaje się uwaga Martina Grunewega, który greckie hierogramy na zachowanej ikonie *Hodegetrii* widzianej u dominikanów lwowskich zinterpretował jako ruskie właśnie. Bardzo skrupulatny, dobrze tym wykształcony i uważny zakonnik zapisał: „Posiada on bowiem wygląd zgodny ze zwyczajem Rusinów i ich litery” [3. Wypis 1].

W tym kontekście zwraca uwagę, że choć Długosz różnicował dzieła *g r e c k i e*, *r u s k i e* i *m o s k i e w s k i e*<sup>174</sup>, ruskie wszak polichromie w kaplicy św. Krzyża na Wawelu określił jako greckie:

z pięknymi przedstawieniami, rzeźbionymi, a po części malowanymi i starymi tablicami oddanymi na modłę grecką (*Imaginibus pulchris, sculptis, partim etami pictis et tabulis, more Graecorum veteri expressis*)<sup>175</sup>.

<sup>171</sup> BOss – Biblioteka Zakładu im. Ossolińskich, 60, s. 254, cyt. za: Myśliński 2007b, s. 428.

<sup>172</sup> Działuszycki 1853, II s. XCVII, cyt. za: Malkiewiczówna 2001, s. 122; Walczak 1992, s. 62-63. Helena Malkiewiczówna poświęciła tej intrygującej wzmiance osobne studium, które stało się okazją przeglądu pod kątem rzeczy ruskich i greckich w inwentarzach i wizytacjach krakowskiej katedry, której darowano owo *thalamus* z oponką oraz *imagine Beate Virginis duplici*.

<sup>173</sup> AKM, rkps I-78, s. 143, cyt. za: Malkiewiczówna 2001, s. 125. Autorka ostatecznie hipotetycznie przyjęła, że owe welum mogło stanowić dar patriarchy moskiewskiego Izydora, który mógł je przekazać kardynałowi Zbigniewowi Oleśnickiemu w trakcie spotkania w Sączu, w drodze powrotnej z soboru feraryjsko-florenckiego w r. 1439 – *ibidem*, s. 139.

<sup>174</sup> Fabiański 2008, przyp. 99

<sup>175</sup> *Ibidem*, s. 108.

Czy mogło tu zatem chodzić o pomyłkę, czy też fakt przechowywania nieznanymi bliżej ikon, które mogły współgrać z freskami ortodoksyjnymi ukończonymi w r. 1470, co prawdopodobniejszym czyni wzmiankowana w starych inwentarzach skarbcza katedralnego *tabulae graece*? Jak jednak dowodzi przykład z Litwy, takie określenie nie było wyjątkiem, gdyż w odniesieniu do XV-wiecznych polichromii kościoła w Trokach napisano w r. 1645 tak:

(...) *iakoż i sam kościół był wszytek z staroświecka po Grecku malowany*. (...), co potwierdza kilka lat później: (...) *prout et totus templi varietes ante erant ornati picturis Graeco habitu*<sup>176</sup>.

Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek, wprowadzone przez króla Władysława Jagiełłę zespoły malowideł od czasów Długosza nazywane były greckimi dla odróżnienia od rodzimych<sup>177</sup>. W czasach nowożytnych nazywane bywały schizmatycznymi, ale raczej z racji ich wschodniego charakteru, albowiem brak jakichkolwiek świadectw negatywnego do nich stosunku. Przeciwnie, wizytacje biskupie z XVII w. zalecały objęcie ich ściślejszą opieką z racji ich starożytnego charakteru<sup>178</sup>. Stosowanie tego ostatniego terminu – dość często występującego – pozwala domyślać się przynajmniej dawnego pochodzenia obrazów, przy których zaznaczano w wizytacjach<sup>179</sup> rodzaj drewnianego, niespotykanego już podobrazia, jak w nieistniejącym już na przedmieściach Krosna kościele św. Jakuba, poświęconym w r. 1515, gdzie znajdował się „na boku ołtarza [z obrazem P. Jezusa Ukrzyżowanego] obraz N. M. P. na drzewie malowany”<sup>180</sup>.

<sup>176</sup> Mickūnaitė 2009, s. 43.

<sup>177</sup> Różycka-Bryzek 2004, s. 184. Wypowiedzi na ich temat przytoczył Pencakowski (2009) w aneksach źródłowych oraz komentarze na s. 209-218.

<sup>178</sup> Różycka-Bryzek 2004, s. 184.

<sup>179</sup> Bardzo dobrą charakterystykę i opis ewolucji zawartości wizytacji przedstawił Stanisław Litak: *Wizytacja Inflancka 1761*, s. IX-XXIV. Określenie obrazów bądź malowideł ściennych jako będących „staroświeckiego malowania”, może wskazywać na subiektywne odczucie wizytatora o dawności zabytków wynikający z ich złego stanu zachowania w połączeniu z archaicznymi cechami formalnymi. Pencakowski wskazał, iż pewne dopiski w wizytacjach małopolskich wskazują, że zabytki tak określane były nie tyle stare, co zniszczone – Pencakowski 2009, s. 192. Znajduje to potwierdzenie w opisach kościoła wileńskiego bernardynów, modernizowanego intensywnie w 2. poł. XVIII w., w którym to „W 1765 r. Stary ołtarz «Wielki» był «roboty staroświeckiej», w tych czasach mniej zdobiący, miał różne osoby rznięte, y stał aż do Roku 1765, w którym in Martio zrujnowano dla miejsca na Organ”. Również w przypadku innych ołtarzy wskazywano, że są stare, „mniej zdobiące i miejsce zajmujące”, a nawet usuniętą figurę *Matki Boskiej Loretańskiej*, jako że była „bardzo grubo y nie według reguł rznięta”. Zwraca przy tym uwagę obecność wśród ołtarzy maryjnych Zwiastowania NMP i Niepokalanego Poczęcia NMP, także ołtarza *Matki Boskiej Ruskiej*. Podobnie w przypadku wizytacji cerkwi grekokatolickich częstokroć pojawia się stwierdzenie, iż ikonostas jest „staroświeckiej roboty”, przy tym nierzadko „podłego malowania”, a obrazy tak określone porozwieszane były niejednokrotnie na ścianach przednawia, jakby wyprowadzone z części głównej świątyni z racji słabej jakości i zniszczenia – Kruk 2001c, *passim*. Podobnie na pocz. XVIII w. na Podlasiu „częstym rozwiązaniem problemu, co zrobić z ikonami ze starego *deisusu*, było rozwieszanie ich na ścianach cerkwi” – Kulak 2010, s. 584-585, natomiast w przypadku parafii unickiej pw. św. Mikołaja w Sokalu obrazy „przystarzałe” przeniesione zostały do części mieszkalnej – Gil 2009, s. 138.

<sup>180</sup> Sarna 1898, s. 311. Gdzie indziej wspomniano raczej ogólnie o zawieszonych na ścianach obrazach: „Obrazów w tych pokojach [na plebanii] w ramach posrebrzanych jest 10, obrazków



Wiele wskazuje jednak na to, że zwłaszcza termin „dzieło greckie” (*graeco opere*), którego znaczenie jest ostatnio żywiej dyskutowane, używany mógł być niekiedy w odniesieniu do zabytków uważanych za dawne, starożytne, a w istocie średniowieczne<sup>181</sup>. Mógł mieć przy tym odcień bądź pozytywny, jako odnoszący się do dzieł godnych szacunku i czci, jak i negatywny – oznaczający dzieła staromodne<sup>182</sup>. Grażyna Jurkowlaniec wskazała na początkowo neutralną rolę terminu służącego jako dystynkcja między sposobami malowania wschodnim i zachodnim, by od czasów krytyki Vasariego nabierać znaczenia negatywnego, służąc tym samym utrwalaniu stereotypu skostniałej sztuki średniowiecznej. Niemniej termin ten nie zawsze odnosił się do sztuki średniowiecznej, a niekiedy do antycznej lub pozostawał niejednoznaczny, gdyż jego rozumienie uwarunkowane było nie zawsze jasnymi intencjami tych, którzy do niego się odwoływali. Autorka podkreśliła również nieco inne rozumienie terminu na Wschodzie, rozumianego jako kryterium dawności w sensie pozytywnym, odnoszącym się do właściwych modeli ortodoksyjnych, wyrażających się w obiegowej formule ikon *k o r s u Ń s k i c h / c h e r s o Ń s k i c h*, jako greckich świadków czasu chrztu Rusi.

Terminologia dawniej stosowana nie jest zatem jednoznaczna, tym bardziej że technika wykonania obrazów była bardzo zbliżona. Tak obrazy tablicowe zachodnie, jak ikony malowane na podobrazu drewnianym z użyciem techniki temperowej. Stąd tylko dopowiedzenie, że są to rzeczy greckie lub moskiewskie służyło dobitnemu ich różnicowaniu. Dookreślenie przy opisie obrazu dodane przez wizytatora, iż jest *r u s k i* lub *g r e c k i* odnosić się mogło zatem bardziej do jego domniemanego pochodzenia, aniżeli do zawartych w nim jakości estetycznych. Trudno to jednakże ocenić, gdy wzmiankowane obrazy się nie zachowały. Tak w przypadku ziem małopolskich, gdzie w odniesieniu do kościoła w Gorysławicach, na przedmieściu Wiślicy odnotowano „obrazów ruskich, złocistych trzy. Obrazów różnych płóciennych No 10”<sup>183</sup>, jak i Wielkiego Księstwa Litewskiego,

---

małych w ramach 12” *Wizytacja Inflancka* 1761, s. 107. Raczej rzadko wspomniano o obrazach wiszących na plebanii, np. w wizytacji parafii dzierzgowskiej r. 1783 wspomniano przy tej okazji: „Obrazów tu Inwentarskich trzy: ieden N.P. Niepokalanego Poczęcia, drugi P: J., trzeci S: Antoniego” – *Dzierzgow* 1783, s. 525.

<sup>181</sup> Jurkowlaniec G. 2009b, s. 91.

<sup>182</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

<sup>183</sup> Cyt. za: Pencakowski 2009, s. 215. Autor na tej podstawie wysnuwa wniosek, że ruskimi określano „wszystkie bogato złożone malowidła tablicowe” w odróżnieniu od tych malowanych na płótnie, co wydaje mi się zbyt pochopną rezygnacją z ostrożnego traktowania tej kwestii, zwłaszcza wobec użytego określenia: *wszystkie*. Wszak można domniemywać, że nadal większość ówczesnych nastaw ołtarzowych miała w początkach XVII w. charakter gotycki. Nie negując przechodniości używanych w wizytacjach terminów, ich pewnej dowolności, należałoby chyba jednak z uwagą przyglądać się każdorazowo kontekstom ich użycia, czego przykładem jest obraz *sulistawicki* uchodzący za wschodni z tej racji, że na pewien czas był na Wschód wywieziony i stamtąd powrócił w aurze dzieła wschodniego. Przytoczony przez Pencakowskiego przykład, iż obraz *Matki Boskiej* w Paczółtowicach określono jako „malowany greckim sposobem”, moim zdaniem można traktować albo jako uznanie dla cech formalnych typu przedstawieniowego kojarzonego ze Wschodem, albo mogło wynikać z chęci podkreślenia jego starożytności, tym bardziej że podniesiono, iż namalowany został na desce cyprysowej. Podobnie w odniesieniu do ołtarza w Książnicach Wielkich (*ibidem*, il. 15), skoro był określony jako *figura Graeca extractum*, to rozumiem to jako podkreślenie jego starożytnego statusu. Konkluzja o licznych przekazach źródłowych, które „pozwalają stwierdzić, że w 2. połowie w. XVII i w stuleciu

np. kościoła w Wołpie, wizytowanego w r. 1668, w którym znajdował się „obraz Najś[więtszej] Panny ruski z lisztwami srebrnymi i miedzianymi drzewczkami pobielanymi”<sup>184</sup> [53]. Można domniemywać, że częstokroć decydowała pamięć o tym, że obraz jest proveniencji wschodniej, jak w przypadku ikony *Hodegetrii* ze Lwowa, która znalazła się w XVII w. w klasztorze kapucynów we Wrocławiu, z zachowanym na odwrociu dokumentem z r. 1750 z formułą: *Hanc sacram Iconem [...]*<sup>185</sup>.

Na ogół były to *tabulae* lub *imagines*, jak w testamencie Salomei, *Leszka białego córki, w roku 1268 pisanym*, w którym wspomniano o należących do służby bożej tablicach i obrazach malowanych: *tabulae et imagines depictae*<sup>186</sup>, po niej pozostałych, z napomnieniem, by zakonnice na Grodzisku ich „strzegły, i nie ważyły się mieniać, przedawać, lub jakimkolwiek sposobem z kościoła wydawać”, a było ich tak wiele, że i wylizcać je z osobna było niepodobna<sup>187</sup>.

Marcin Fabiański przypomniał kilka wypisów świadczących o wrażliwości na obce pochodzenie obrazów; tak oto opis izby w inwentarzu księdza Macieja Michowity z r. 1514 wymienia obraz *NPMarii picture grece*, zaś inwentarz z r. 1524 księdza Mikołaja Bala z Choczwi wymienia *ymagines* Zbawiciela, Zwiastowania, św. Jacka i *Ymago Moscoviensis*, co według Fabiańskiego odnosi się do ikony greckiej. Z kolei *tabula picta Ruthenico more Beatae Virginis*, obok obrazów Salwatora, Złożenia do Grobu, Najświętszej Panny Marii oraz krucyfiksu miał w r. 1538 kamieniarz włoski *Joannes Petrus*<sup>188</sup>. Greckiego malowania miał być też obraz *katolicki* u jezuitów w Nowogródku, przywieziony z wojen moskiewskich Zygmunta III<sup>189</sup>.

W inwentarzu skarbcza katedralnego z r. 1563 wymieniono tylko jeden obraz maryjny określony jako *g r e c k i*:

*Tabula non parva Beatae Virginis ad instar Graecae picturae, quae in processionibus extra portari solet, tota est cooperta laminis praeter imaginem, diadema quoque novum habet et coronam argenteam inauratam. Est integra*<sup>190</sup>.

XVIII skojarzenia ze sztuką prawosławną (grecką, ruską, moskiewską) budziły dzieła XV-wiecznego malarstwa gotyckiego i snycerki”, jest niezmiernie interesująca, lecz warto zauważyć, że obraz określony jako *more Ruthenico depictam* w wizytacji parafii grybowskiej w r. 1607 i zachowany do dziś, w istocie ma cechy ikony ruskiej. Jak dalej staram się wykazać w odniesieniu do ziem Księstwa Litewskiego, gdzie bardzo dużo określić w XVII w. wizytacjach wskazuje na *m o s k i e w s k i* charakter obrazów, należy je jednak skorelować z wojnami ze wschodnim sąsiadem, popartymi niekiedy uwagami o ofiarowaniu danego obrazu do kościoła po jego sprowadzeniu z Moskwy. W końcu też przytoczone przez Autora liczne uwagi nt. wizytacji nowożytnych świątyń zdobionych freskami bałkańsko-ruskimi na ziemiach polskich dowodzą jednak rozeznania u wizytatorów środowiska artystycznego, z którym należy je kojarzyć, a przez to rozumienia ich szczególnej rangi wyrażającej się w zaleceniach dotyczących opieki nad nimi, a nawet konserwacji.

<sup>184</sup> Wardzyński 2003, s. 230.

<sup>185</sup> Regulińska 1993, s. 29; Radziwiłł, s. 40; Onichimowska, Gronek b.d., s. 3.

<sup>186</sup> *KDMI: 1178-1386*, s. 92.

<sup>187</sup> Sobieszczański 1847, s. 246.

<sup>188</sup> Fabiański 2008, przyp. 251.

<sup>189</sup> Kałamajska-Saeed 1997, s. 56.

<sup>190</sup> AKM, rkps I-26, fol. 27v, cyt. za: Malkiewiczówna 2001, s. 123. Obraz w r. 1586 wymieniony został ponownie, lecz bez uzupełnienia, że uczyniono go na wzór grecki, po czym ponownie stwierdzono to podobieństwo w wizytacji kardynała Bernarda Maciejowskiego z r. 1602. Jeszcze raz

W wersji polskiej pojawia się w inwentarzu z r. 1702, bez pewności jednak, że chodzi o ten właśnie obraz:

Obraz Naświetszey Panny Staroświecki na tablicy drewnianey malowany, mający sukienkę y Korony Naswietszey Panny y Pana Jezusa blachą srebrną złocistą i fercechowaną ozdobione, także y ramy tegosz obrazu takowąż blachą są pokryte dobrą na trzech częściach, na czwartej u spodu zaginęła blacha, tylko iey kawałek restat złocistej<sup>191</sup>.

Przytoczone wypisy dotyczące dzieł greckich oraz moskiewskich i ruskich świadczą o pewnej niejednoznaczności w ich charakterystyce. Można wręcz niejednokrotnie natrafić na sprzeczne opinie – zgodnie z dzisiejszymi kryteriami – łączące w jednym wizerunku dwie różne szkoły malarstwa ikonowego. I tak w przypadku obrazu u krakowskich bernardynek, w kronice klasztornej napisano: „obrazek N Panny Moskiewskiej, [...] ten obrazek Grecki iest”<sup>192</sup>.

Pytanie zatem, czy był to efekt pewnej konsternacji z powodu trudności w dokładniejszym rozpoznaniu charakteru, a co za tym idzie pochodzenia ikony, czy też jakiś rodzaj przeświadczenia, że w tej koniunkcji nie ma żadnej sprzeczności?

Przywołany wyżej Martin Gruneweg ostrożnie wskazał w odniesieniu do obrazu u dominikanów lwowskich, że obraz odpowiadał gustom Rusinów, co nie znaczyło, że był ich dziełem, zaś w poprzednim zdaniu wskazał, że wielbili go i Grecy, i Rusini i jego zdaniem obraz „pamięta początek kościoła” i należy go odnieść do pierwszych wieków chrześcijaństwa. Niemniej zastanawia, że greckie hierogramy potraktował jako ruskie, co być może należałoby tłumaczyć tym, że widząc je dość powszechnie na innych ikonach, przyjął bez zastanowienia ich miejscowy charakter, choć znał przecież i Moskwę, i Konstantynopol, do których dotarł z ormiańskimi kupcami. Mianem r u s k i e h określił również freski w chórze kolegiaty sandomierskiej<sup>193</sup>, natomiast o tablicach ze świętymi w szatach kapłańskich, nad bramą miejską we Lwowie, zatem może o ikonie, np. *Trzech Hierarchów*, tematu częstego w grafice i malarstwie ikonowym XVII w., wyraził przypuszczenie, że są malowania r u s k i e g o lub g r e c k i e g o (*nach der Reussen oder Grichen weise gemolet*)<sup>194</sup>. Podobnie napisano w tym czasie o innej ikonie *Hodegetrii*, sprowadzonej w tym czasie, tj. w 1612 r. do Rudek, że jest to na *Tablicy lipowej Greckiem albo Ruskim sposobem Malowany Obraz Naswięszy PANNI miraculosae*<sup>195</sup> [25. Wypis 1].

Zastanawia zatem, czy źródłem tej niepewności autorów opisów nie było to, że schemat kompozycyjny ikon bardziej kojarzył się z malarstwem greckim, natomiast sposób ich opracowania – z ruskim? Sprawę uprościł w odniesieniu do ikony w Dzierzgowie Wespazjan Kochowski pisząc po prostu, że wizerunek niewiele

---

powtarza się w 1692 r.: *IMAGINES duae Graeci Ritus BEATISSIMAE et SALVATORIS, anteriori correspondentes, depictae in Ligneis tabulis* – AKM, rkps I-81, s. 122-123 – za Małkiewiczówna 2001, *loc. cit.*

<sup>191</sup> AKM, rkps I-78, s. 53, cyt. za: Małkiewiczówna 2001, s. 124.

<sup>192</sup> KKB, s. 15, cyt. za: Radziwiłł, s. 40.

<sup>193</sup> *Das kuer aufreusich gemoelt* – Gruneweg 1601-1606, 3, [fol. 1921-1922], s. 1458; Walanus [2010], s. 9, przyp. 55.

<sup>194</sup> Gruneweg 1601-1606, 2 [fol. 893], s. 669; Walanus [2010], s. 9, przyp. 55.

<sup>195</sup> *Rudki* 1613, s. 3.

różniący się od *Częstochowskiego* jest dziełem greckoruskim, a właściwie ukraińskim: *Gracco-Roxolanum pingendi*<sup>196</sup> [29. Wypis 1]. Zwraca uwagę podobny, lecz późniejszy zapis w odniesieniu do ikony *Szamotołskiej*, o której zapisano, iż jest to obraz „Moskiewski, niewielki, [...] greckiej kompozycji, malatury moskiewskiej na desce odmalowany”<sup>197</sup>. Jak zatem widać, obowiązywał tu obiegowy rodzaj formuły, jaki zastosowano np. w *Inwentarzu* skarbcza monachijskiego Wittelsbachów z pocz. XVII w., przy opisie ikony *Matki Boskiej*, która *aus der Moskau khomen*, lecz została wykonana *auf Griechischs Art* [13. Wypis 2]. W późnym zapisie z w. XIX określono w ten sposób ikonę zachodnioruską w posiadaniu kapucynów we Wrocławiu: *Abth. B. Kirche Alterthumer Madonna, Bretbild, grechisch. 2 F hoch 1 F breit Neuartigs. Restauriert 1881*<sup>198</sup>.

Należałoby zatem zadać pytanie, czy w takich przypadkach nie chodziło o grecką formę, a ruskie/moskiewskie malowanie?<sup>199</sup> Czy też o wizerunek moskiewski w stylu, a grecki – w domyśle – ortodoksyjny? Trudno tę kwestię jednoznacznie rozstrzygnąć, choć tyle wiadomo, że zachowana w Szamotołach ikona *Matki Boskiej Kazańskiej* jest typowo moskiewska. Podobny *casus* ikony w kościele dominikanów w Klimontowie dowodzi, że podobny jej opis zachowany w dziele Piotra Pruszcza, iż jest ona greckiej kompozycji, a moskiewskiego malowania [10. Wypis 1] znalazł zaskakujące rozstrzygnięcie w wyniku badań konserwatorskich w r. 2010, gdy okazało się, że zachodnie malowidło kryje pod sobą warstwę nowożytną – wskazującą na środowisko moskiewskie oraz średniowieczną (grecką?).

Można ewentualnie zaryzykować tezę, że przytoczone wyżej wypisy z inwentarza skarbcza katedry na Wawelu wraz z powyższym mogłyby sugerować, że termin grecki rozumiano jako synonim tego, co prawosławne, ortodoksyjne w sensie najbardziej ogólnym, zaś dodany termin moskiewski w powyższych dwóch przypadkach mógł wskazywać na bliższe dookreślenie kręgu, stylu, z jakim ten wschodni zabytek był kojarzony. Niemniej ten sam najprawdopodobniej haft, rodzaj welum liturgicznego, nazywany był w inwentarzach skarbcza katedry na Wawelu raz jako ruski, innym razem jako grecki, zaś środkowy wizerunek Marii określany był równie niejednoznacznie jako *imago, figura, Ruthenica imago, effigies*<sup>200</sup>. Ciekawy w tym kontekście jest późny komentarz ks. Alojzego Fridricha w odniesieniu do wizerunku czczonego w wileńskim kościele św. Jana: „Niedaleko zakrysti, znajduje się ołtarz ze starożytnym obrazem Maryi, malowanym na drzewie, na sposób grecki i stąd «ruskim» nazwany”<sup>201</sup>.

<sup>196</sup> Kochowski 1698, s. 148.

<sup>197</sup> Wiroboski 1666; Łukaszewicz 1858, s. 302; Jodłowski 1989, s. 271.

<sup>198</sup> Onichimowska, Groniek b.d., s. 1-2.

<sup>199</sup> W aktach moskiewskiego soboru Stu Rozdziałów i soboru z l. 1553-1554 ikony greckie wielokrotnie wspomniane są jako prawidłowe wzory, czyli kanoniczne dla malarstwa ruskiego, a za takie hierarchie mogli uważać ikony z Konstantynopola, choć raczej te, które były im dostępne, np. na Górze Athos, gdzie mogli podróżować, ale przede wszystkim tzw. *Korsuńskie*, zatem *starożytne* ikony greckie zachowane z dawnych czasów na Rusi – Sulikowska-Gąska 2009, s. 128.

<sup>200</sup> Małkiewiczówna 2001, s. 125-126.

<sup>201</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 160.

## Podsumowanie

Powyższy przegląd ikon greckich wskazuje, że te najstarsze, jak ikona mozaikowa w posiadaniu krakowskich klarysek oraz domniemana ikona *Matki Boskiej Częstochowskiej*, to dzieła szczególnej wartości, dary jeśli nie dynastyczne<sup>202</sup>, to związane z pierwszymi osobami w państwie Piastów. Przy okazji pierwszej z nich operuje się w literaturze terminem „wiano”, tak charakterystycznym dla najstarszych dzieł – importów, począwszy od kodeksów iluminowanych, skończywszy na tzw. diademach książęcych, również wiązanych z dworem węgierskim. Tradycja ta wpisuje się w ogólnoeuropejską, związaną z dziejami np. ikony *św. Mikołaja* w Burtscheid k. Akwizgranu czy ikoną *Matki Boskiej* w typie *Hagiosoritissy* we Freising k. Monachium.

Warstwa najstarsza obrazu *Jasnogórskiego* jest przedmiotem nieustannych analiz i o ile trudno cokolwiek rozstrzygnąć w tym zakresie, poza wskazaniem na ortodoksyjny schemat kompozycji i charakter wypukłego nimbu, spotykany np. wśród XII- i XIII-wiecznych ikon maryjnych Góry Athos, o tyle ikona mozaikowa, również datowana na ten czas, prezentuje *czysty* styl komnenowski, w typie i technice zbieżna z innymi dziełami-importami zachowanymi na terenie Europy Zachodniej.

Ikony późniejsze, tj. ikona *Matki Boskiej* w typie *Glykofilousy* w klasztorze krakowskim klarysek, *Matki Boskiej Hodegetrii* w typie *Gruzińskiej* w klasztorze bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, jak również ikona *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* w kościele dominikanów w Gdańsku należą do grupy dzieł związanych z południowymi szkołami malarstwa ikonowego. Niezwykle piękno wyróżnia pierwszą z wymienionych ikon, o unikatowym błękitnym kolorze maforionu i najwyższej jakości wykonania, sytuując ją wśród najlepszych dzieł wczesnopaleologowskiego malarstwa, dla którego najbliższą analogią zdają się być dzieła serbskie, przede wszystkim ikona *Matki Boskiej* z Deczan z poł. XIV wieku.

Dwie późniejsze ikony przypisuję szkole tzw. italo-kreteńskiej, z tym, że obraz *Gdański* był, podobnie jak *Jasnogórski*, poddany modyfikacjom na gruncie miejscowym, zacierającym jego pierwotny wyraz artystyczny, czego dowodzi zdjęcie z l. 60. XX wieku. Niemniej wydaje się być dziełem (może kreteńskim), nie wcześniejszym niż w. XV [3.3.]. Znow jakby w kontraście znakomicie zachowaną, bez istotnych przemalowań i uzupełnień jest ikona *Matki Boskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej, przy czym uderzające jest to, że tak znakomite dzieło nie ma praktycznie żadnej metryki, ani legendarnej, ani potwierdzonej źródłowo. Sądzę, że można je datować na koniec XV wieku i również przypisać artyście kreteńskiemu, znającemu wzory propagowane przez wybitnego reprezentanta tego malarstwa Andreasa Ritzosa.

Najwięcej problemów interpretacyjnych wśród tych późnych ikon przysparza analiza ikony *Matki Boskiej* w typie *Glykofilousy* otoczona wciąż w Sidzinie k. Jordanowa. Jej złożoność skłonny jestem tłumaczyć udziałem w jej powstaniu dwóch malarzy – jednego, może proveniencji południowej, który namalował szaty i ich ozdoby, i drugiego, który namalował twarze Marii i Jezusa. Obaj wyróżniali się umiejętnościami na tle twórców tego czasu, tj. koniec XVI – początek XVII wieku.

<sup>202</sup> W literaturze powracają tezy, że obraz *Jasnogórski* mogła ofiarować bądź Elżbieta Bośniaczka, bądź królowa Jadwiga. Zob. Kos 2002, s. 147; Maniura 2004, s. 32. Literaturę nt. darów tego typu przypomniiała Małkiewiczówna 2001, s. 137-138.

Cała grupa ikon 1. poł. XVII w. w tym typie wskazuje na funkcjonowanie na obszarze zachodniej Rusi wzoru charakterystycznego znów dla malarstwa kreteńskiego, który znany wcześniej w malarstwie bałkańskim, w w. XV-XVI popularyzowany był przez ikony kreteńskie, a od w XVII przez zachodnioeuropejskie druki ulotne. Trudno uchwycić dokładną genezę tej popularności na terenie Rzeczypospolitej, skoro typ ten reprezentuje wskazana wcześniej ikona *Klaryskowa*, prawdopodobnie z XIV wieku, a ikona *Sidzińska* wydaje się być z kolei wcześniejsza od druku Sadele-  
ra z r. 1614. Niewykluczone, że jej modyfikacje w kolejnej fazie znów wynikły z inspiracji grafiką, tym razem znacznie późniejszą – z r. 1713 (te same wzory koron), powtarzającą wygląd ikony tzw. *Matki Boskiej Brackiej*, przeniesionej z Podola do monasteru kijowskiego, potwierdzając zarazem bardzo szerokie rozprzestrzenienie tego typu przedstawieniowego w ciągu XVII w., od Kijowszczyzny po Orawę.

## II.5. Dymitriady i wojny z Księstwem Moskiewskim jako źródło pozyskania ikon m o s k i e w s k i c h

To, co szczególnie znaczące w bilansie ikon zachowanych nie tylko w kościołach, to niezwykła ilość ikon określanych w źródłach jako m o s k i e w s k i e. Wydaje się, że najbardziej miarodajnym wytłumaczeniem fenomenu tak dużej liczby dzieł moskiewskich w XVII-wiecznych inwentarzach kościelnych i świeckich mogą być tzw. *Dymitriady*, walki polsko-ruskie prowadzone ze szczególnym nasileniem w 1. poł. XVII w. oraz późniejsze wyprawy na Moskwę. Ich efektem było sprowadzenie pewnej liczby ikon przez ich uczestników, z których większość mogła trafić do kościołów w ich rodzinnych miejscowościach<sup>203</sup>. Zjawisko to, w ogóle nie przebadane, wyłania się niejako okazjonalnie np. przy kwerendach obejmujących XVII-wieczne wizytacje kościelne. Takie ustalenia poczynił w bardzo wartościowym studium Waldemar F. Wilczewski<sup>204</sup> w odniesieniu do diecezji wileńskiej, z których wypływa jeden jeszcze dość zaskakujący wniosek. Otóż o ile ikon m o s k i e w s k i c h odnotowuje się stosunkowo dużo w w. XVII, to potem liczba ich dość szybko maleje, czego wytłumaczeniem być może ich rewindykacja dokonana po zajęciu tych terenów przez wojska carskie.

Proceder pozyskiwania ikon moskiewskich w trakcie wojen z Moskwą w 1. poł. w. XVII należałoby zatem traktować jako osobne zjawisko, jak dotąd nie dostrzegane szerzej. Praktyka ta wyłania się stopniowo na gruncie publikowanych pamiętników uczestników tych wojen, jak i inwentarzy kościelnych wskazujących

<sup>203</sup> Taki był zapewne sposób pozyskania np. „greckich obrazów z Moskwy” do Wabcza – Jurkowlaniec G. 2009b, s. 90: *Imagines Graeci ritus olim ex Moscovia asportatae et in ecclesia Wapczenski patronata pro manubiis dicatae a Gnosis Wapczynskie, praedecessorum bellicam laudem et praeclare facta posteritati et aeviternae memoriae transmittunt et similibus haeredes admonent* – zapis w wizytacji z l. 1667-72. W znajdującej się w niedalekiej odległości miejscowości Nawra obraz o moskiewskiej metryce znajduje się w ołtarzu do dzisiaj. Zob. też Krasny 1994, s. 82-83.

<sup>204</sup> Wilczewski 2005. Dziękuję Autorowi za użyczenie tego znakomitego studium z pełnym aparatem źródłowym, które zostało przedstawione w formie referatu na konferencji *Oriens ex alto. Sztuka i liturgia w Kościele Wschodnim*, Uniwersytet im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa – Bielany w dn. 25-26.10.2005 i opublikowane w wersji skróconej – Wilczewski 2007, s. 106 n.

na obecność *imagines Moscovitae* w 1. poł. w. XVII<sup>205</sup>. Znaczenie wizerunków, zwłaszcza maryjnych, było nie do przecenienia, o czym świadczy wiele wzmianek dotyczących poczynań Dymitra Samozwańca, który manifestując przed Rosjanami przywiązanie do wiary prawosławnej, polecił w 1605 r. przywieźć z Kurska do Putywła słynącą cudami ikonę *Matki Boskiej*<sup>206</sup>. Ilekroć Samozwaniec wjeżdżał uroczyście do miast ruskich, mieszkańcy witali go wynosząc księgi liturgiczne, chorągwie i ikony<sup>207</sup>, które z reguły były oprawne w złoto i drogie kamienie; władca całował je na znak szacunku<sup>208</sup>.

Już w trakcie stacjonowania w Moskwie wojsk pozostawionych przez Stanisława Żółkiewskiego dochodziło do rozmaitych nadużyć znajdujących potwierdzenie w pamiętnikach<sup>209</sup>. Po nieudanej próbie zdobycia tronu moskiewskiego przez Dymitra nastąpiła sekwencja wypraw wojennych mających swoją osobną literaturę<sup>210</sup>. Szczególnie złą sławą okryły się działania tzw. Lisowczyków, których chorągiew początkowo walczyła według kodeksu wojennego, potem dopiero dopuszczając się grabieży, gdy stali się najemnikami w służbie cesarza, kierując się

dumą, zarozumiałością, okrucieństwem i nieposzanowaniem wiary i praw mieszkańców tej ziemi. Brakowało żołnierzom do walk ze Szwedami w Inflantach, ale ochotnie ciągnęli na służbę samozwańców, po moskiewskie złote runo<sup>211</sup>.

Piotr Sapieha z żalem notował, że w okresie od 3 października 1608 do 22 stycznia 1610 „nie jedyny monaster, jedyna cerkiew która stała się celem ataku”, a przykładem był splądrowany monaster św. Pafnucego w Borowsku. Podobnie ubolewał Stanisław Żółkiewski, gdy w środę wielkanocną 30 kwietnia 1611 moskiewska stolica spłonęła z nieopisaną szkodą, „gdyż dostatnie i bogate to miasto było”<sup>212</sup>. W swoich pamiętnikach odnotował, że zwłaszcza jedna dzielnica Moskwy – Kitajgorod, został podczas tumultu złupiony przez hultajstwo, które nie oszczędziło świątyń, w tym szczególnie poważanej cerkwi św. Trójcy. Daremnie pierwszy komendant Kremla, Aleksander Gosiewski, będzie starał się powściągać swoich żołnierzów:

Kiedy jeden z nich po pijanemu strzelił do prawosławnej ikony Matki Boskiej, dowódca kazał mu odrąbać ręce i nogi, kadłub zaś spalić żywcem na miejscu świętokradztwa.

---

<sup>205</sup> Szczególnie dużo opracowań na temat wojen moskiewskich, jak i pamiętników różnych osób biorących w niej udział oparwiło się zwłaszcza w ostatnich kilku latach, zob. Polak 2002.

<sup>206</sup> Czerska 1995, s. 76.

<sup>207</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>208</sup> O całowaniu krzyża w obyczaju ruskim zob. Franklin, Shepard 1996, s. 347.

<sup>209</sup> Wisner 1995b, s. 67.

<sup>210</sup> Ich przyczyny, tło i przebieg najlepiej opisał Andrusiewicz; zob. też Wisner 1995a; Wisner 1995b.

<sup>211</sup> Andrusiewicz 1990, s. 170.

<sup>212</sup> Wisner 1995b, s. 68. „Cerkiew Świętej Trójcy, która jest in summa veneratione [...] i tej hultajstwo nie przepuściło, wydarli ją, wylupili” – *ibidem*, *loc. cit.* W latach 1611-1612 rabowane były złote oprawy ksiąg, zdejmowano z ikon wszystko co złote, niejednokrotnie zaprzepaszczano klejnoty skarbcza moskiewskiego – *ibidem*, s. 69.

Innego, który spoliczkował popa, Gosiewski chciał ukarać śmiercią; za wstawiennictwem patriarchy poprzestano na obciążeniu winowajcy prawego ramienia [1611]<sup>213</sup>.

### II.5.1. Ikony m o s k i e w s k i e w Królestwie Polskim

Można sądzić, że już ta pierwsza obecność na Kremlu Polaków, towarzyszących orszakowi Dymitra, stała się okazją do pozyskania ikon. Należy do nich najprawdopodobniej ikona *Matki Boskiej z Jezusem*, do niedawna przechowywana na plebanii kościoła parafialnego w Kowalowicach k. Namysłowa [16]. Tadeusz Chrzanowski wysunął tezę o jej związku z Sebastianem Petrycym, natomiast ks. Jerzy Wolny przypomniał jego biografię. Wiadomo, że Petrycy uzyskując tytuł bakalarza w r. 1573 nieoczekiwanie przerwał studia i rozpoczął pracę nauczyciela w Olkuzszu<sup>214</sup>. Uzyskując kolejne stopnie uniwersyteckie, kontynuował naukę w Italii, a po powrocie został w r. 1603 lekarzem biskupa Maciejowskiego. W latach 1606-1607 przebywał w Wielkim Księstwie Moskiewskim uczestnicząc w uroczystościach zaślubin Maryny Mniszchówny z Dymitrem Samozwańcem. Ocalały z uwięzienia dorobił się znacznego majątku i fundował studia studentom z rodzinnej miejscowości, tj. Pilzna.

Wspomniana ikona znajdowała się do 2010 r. na plebanii neogotyckiego kościoła wzniesionego w 2. poł. w. XIX na miejscu wcześniejszego drewnianego, z którego pochodzi część wyposażenia, również i ten obraz<sup>215</sup>. Obraz ujęto w masywną ramę dębową i ukryto za szkłem, a po obu stronach głowy Marii umieszczono srebrne, trybowane medaliony w ramach z wieńców z herbem Syrokomla i herbem Akademii Krakowskiej<sup>216</sup>. Pod względem ikonograficznym, stylowym i wielkością odpowiada podobnym, portatywnym ikonom, które można łączyć ze szkołą moskiewską, dokładniej szkołą Stroganowych<sup>217</sup>.

W kontekście opisanego wyżej zabytku zwraca uwagę bogata kolekcja obrazów na plebanii w Siemoni, w dekanacie bytomsko-siewierskim, miejscowości,

<sup>213</sup> Tazbir 2005, s. 12. Miał to być arianin niejaki Biliński, którego odcięte ręce zawieszono pod znieważoną ikoną – Andrusiewicz 1990, s. 180-181.

<sup>214</sup> Wolny 1997-1998, s. 172.

<sup>215</sup> Kościół w tej miejscowości wzmiankowany w XIV w.; drewniany wzniesiony był pod koniec w. XVI, zapewne jako ewangelicki, w r. 1654 przejęty przez katolików – *KZSP VII* 1965, 7, s. 19. Ikona, obok renesansowego tryptyku z 1 ćw. XVI w., należy do dzieł pochodzących ze starego kościoła.

<sup>216</sup> Twarz Marii ukazana w  $\frac{3}{4}$  przytulona do Jezusa ukazanego z profilu, który przytula się do Matki policzkiem i obejmuje Jej szyję dłońmi. Obie postacie ukryte zostały pod srebrnymi, trybowanymi sukienkami, poza tym ikonę okala pas srebrnej blachy wypełnionej motywami liści akantu, kwiatów i owoców granatu. W opisie opracowania Gradowski, Pielas 2006, poz. kat. 243/2 podano jako materiał aplikacji i ramy ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej* srebro ze znakiem zapytania: „szaty Matki Boskiej i Dzieciątka, promienisty nimb wokół głowy Jezusa, gładkie tło, na którym aplikowane dwie owalne tarcze herbowe, szeroka rama. Ornament – duże kwiaty na ulistnionych łodygach (rama), wić roślinno-kwiatowa (szaty)”. Herby w tle obrazu: „Syrokomla i herb Uniwersytetu Krakowskiego (dwa skrzyżowane berła pod koroną)”.

<sup>217</sup> Obraz w r. 1999 wymagał pilnej konserwacji, co widoczne jest na ówczesnym zdjęciu lica i tak też ujęto ten problem na karcie inwentarzowej. W r. 2010 obraz trafił do pracowni Konserwacji w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu.



w której funkcję plebana pełnił Franciszek Petrycy (zm. 1690), wnuk Sebastiana. Oto w XVII-wiecznym wykazie tych obrazów znalazła się również taka informacja: „Obrazek mały Annunciationis B. Marię moskiewskiej roboty malowania nad szafeczką, gdzie olea sacra przybity”<sup>218</sup>. Uwaga o rodowodzie artystycznym została podana tylko w odniesieniu do tego obrazu na ponad dwadzieścia wymienionych, stąd nie wiadomo, czy z podobnego źródła nie pochodziły obrazy „dwa iednakowe” opisane jako pierwsze „staroświecką robotą malowane, podługowate”, a ilustrujące wprowadzenie do Raju oraz wyprowadzenie *e Limbo* [z czyścica] przez Chrystusa Pana. Temat tego ostatniego wskazuje, że mogła być to ikona ilustrująca wschodni wariant tryumfu nad śmiercią w noc Zmartwychwstania, tj. *Zstąpienie do otchłani* (gr. *Anastasis*). Brak tu też nazwiska fundatora, których w przypadku innych dzieł często wymieniano. Należeli do nich s z l a c h e t n a Zofia Nawalska oraz pleban Franciszek Petrycy. Kolekcję obrazów opisano według zaleceń biskupa Maciejowskiego, z których żaden, niestety, nie zachował się do czasów obecnych.

W powyższym świetle łatwiej wyjaśnić, skąd mogły pojawić się na plebaniach parafii na Śląsku obrazy malowane na sposób moskiewski, choć, jak wskazał Tadeusz Chrzanowski, nie udało się ustalić jakichkolwiek związków Kowalowic z Sebastianem Petrycym. Niewykluczone, że Sebastian Petrycy będąc w Moskwie dłuższy czas mógł uzyskać więcej, aniżeli tylko jedną ikonę. Syn Sebastiana, Jan Innocenty Petrycy (zm. 1641), dziedziczył po ojcu m.in. wieś Siemonia w Księstwie Siewierskim oraz kolekcję obrazów. Z kolei jego najmłodszy syn Franciszek Bernard, podobnie jak ojciec i dziad *magister artium* Akademii Krakowskiej z r. 1652, po krótkim okresie wykładów wybrał stan duchowny zostając plebanem w Siemoni podległej jako patronom i kolatorom jego rodzeństwu: Janowi, Szymonowi i Katarzynie. Niewykluczone też, że przy kolejnych działach majątku obrazy po Sebastianie Petrycym uległy rozproszeniu i jeden z nich trafił do Kowalowic.

Wspomniany we wprowadzeniu obraz *Matki Boskiej* w Klimontowie, w którym dopiero ostatnie badania potwierdziły warstwę o charakterze ikony, a pod nią jeszcze jedną, wcześniejszą, to *casus* dobrze ilustrujący tezę, że legend nie należy lekceważyć [10]. Pisał o obrazie Pruszczy, że podarowany został przez Ossolińskich, fundatorów kościoła i klasztoru dominikańskiego, niewielki, malowany w Moskwie według wzoru greckiego, już dość poczerńiały i na co zwrócił uwagę – wdzięcznie rumiany na twarzach<sup>219</sup> [10. Wypis 1]. Informacje są bezcenne, wskazując na uważną obserwację z jednej strony oraz na upodobania estetyczne – z drugiej, bo wszak

<sup>218</sup> Wolny 1997-1998, s. 174, poz. 10.

<sup>219</sup> Pomijano tego typu informacje w wizytacjach, natomiast podkreślano zasługi kolatorów, w tym przypadku Jerzego Ossolińskiego. W wizytacji r. 1727 wspomniano o kaplicy w Klimontowie i znajdującym się w niej jedynym ołtarzu: *In eadem capella unicum altare lig neum Decenter in adornatum, cum suppositi altari Portatili, in quo collocata tabella decentristeo (?) cum effigie Beatissimae Virginie cum S. Josepho ex puerillo Jesu [...]*, w innym miejscu o kolegiacie fundowanej w r. 1640 z siedmioma ołtarzami *moliter sculpta, nigro colore depicta, non consecrata – Klimontów 1727, s. 43, 241*. Kościół z klasztorem dominikanów fundował w r. 1611 i uposażył Zbigniew Ossoliński, zaś chodzi tu być może o jego synów Maksymiliana i Krzysztofa, którzy powiększyli zapis o kolejne wsie. Z kolei kościół parafialny, przy którym pierwotnie była kolegiata, założony został w r. 1634 i hojnie uposażony przez innego syna Zbigniewa – Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, po czym został kompletnie zdewastowany i wyrabowany przez wojska szwedzkie w r. 1657 – *SGKP IV (1883), s. 151*.

te rumianości, jak się zdaje, bardzo często dodawane były na miejscu. Niewielkie rozmiary obrazu moskiewskiego to istotna wskazówka, gdyż takie są właśnie zachowane ikony-obrazy tej proveniencji w Czarnocy [17], Strabli [13] i Juchnowcu [22].

Pruszcz zauważył, że choć ikonę malowano w Moskwie i jest tamtejszego malowania, to jednak powielił stary wzór, kompozycję ikon greckich. Co ciekawe, podobna uwaga zapisana została na gruncie niemieckim, w odniesieniu do innej ikony moskiewskiej, pozyskanej najpewniej na początku XVII w. do skarbcza Wittelsbachów [14]. Te uwagi mogły być jak dotąd lekceważone wobec przemalowań warstwy malarskiej, niemniej potwierdzone jednak po ich usunięciu w trakcie konserwacji w l. 2010-2011. Odsłonięta warstwa, zapewne ta, jaka była znana przy sprowadzaniu ikony z Moskwy, to wizerunek *Matki Boskiej* w typie *Miłosiernej* (ros. *Umilenie*), być może z końca XVI w., o mocno obecnie spieczonej czy też popękanej powierzchni zwłaszcza himationu Jezusa, z zatartymi subtelnościami w rysunku fałdów szat obu postaci i rysów ich twarzy. Szczegóły bardzo dobrze widoczne są natomiast w świetle IR [10.1.], ujawniając gęste, równoległe ułożone fałdy na mafiorie Marii oraz krzyżykowy ornament na jego obramowaniu.

W drugiej, spodniej warstwie, widocznej w promieniach rtg [10.2.] odmienne jest przede wszystkim spojrzenie Marii skierowane wprost, gdy w wersji późniejszej Maria kieruje wzrok na przytulającego się do Niej Jezusa. Fotografia rtg uwidacznia szereg cech odrębnych od innych ikon w typie *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, związanych z Moskwą. Postać Chrystusa jest w ikonie *Klimontowskiej* bardziej wyprostowana, tak, że podtrzymująca Go dłoń Marii znajduje się tuż nad dolnym brzegiem ikony, natomiast Jej dłoń wskazująca jest silnie obniżona, a kąt łokcia bardziej rozwarty w stosunku do znanych analogii. Twarz Marii też jest odmienna, bardziej zaokrąglona o pogłębionych kontrastach między światłami a cieniami. Biorąc pod uwagę, że ikona ma podobrazie lipowe, że jej tło było srebrne, laserowane na złoto oraz że warstwę XVI-wieczną namalowano na poprzedniej bezpośrednio<sup>220</sup>, wydaje się, iż oryginalna ikona jednak namalowana została na Rusi, ale może przez malarza z Południa. Równie problematyczne pozostaje datowanie tej najstarszej warstwy, które ostrożnie odniósłbym do w. XIV<sup>221</sup>. Zwraca też uwagę ogromna liczba gwoździ, nadal tkwiących we wszystkich bokach obrazu oraz na konturach postaci i nimbów, które gęstym rzędem przytwierdzały niegdyś okład okrywający cały obraz.

Teza o przenoszeniu ikon do miejscowości, z którymi związani byli uczestnicy wypraw wojennych na Moskwę, nie zawsze jednak dostarcza spodziewanych potwierdzeń. Dla dużego np. obszaru ziem należących do Mniszców, mających w tym względzie tradycje rodzinne, znany jest przekaz o jednej zaledwie ikonie, która miała być pochodzenia moskiewskiego i znajdować się w farze krośnieńskiej [50.]. Brak takich informacji w odniesieniu do Dukli, która była ich ośrodkiem rodowym od ok. poł. XVII w. i miała poprzez Mniszców związki z Moskwą. Do Moskwy właśnie podążył Andrzej (Jędrzej z Kurozwęk) Męciński, właściciel Dukli i Barwinka, ożeniony

<sup>220</sup> Informacja konserwatora ikony Grzegorza Gołubiaka, któremu dziękuję za udostępnienie ikony do oglądu 02.02.2011 w WUOZ w Lublinie. W rozmowie wskazał on, że malatura obrazu złożona była z trzech warstw: XIX-wiecznego wierzchniego przemalowania, które po zdjęciu ujawniło warstwę wcześniejszą, zaś pod nią jeszcze jedną o niejasnym charakterze.

<sup>221</sup> Por. bizantyjskie ikony *Matki Boskiej z Jezusem* 2. poł. XIV w. w zbiorach moskiewskich – Лазарев 1947a, tabl. 307 i 320.

z Gniewoszówną, obrany komisarzem, który „własnym swym majątkiem chorągwie zaciągał w r. 1618”<sup>222</sup>. Domniemanym darem Jerzego Mniszcha, ojca Maryny, był fe-lion odnaleziony w cerkwi w Pielgrzymce, z czarnego aksamitu, „pokryty przepyszny-mi o wielkim i grubym barokowym deseniem złotymi haftami”<sup>223</sup>, co do którego już na lwowskiej wystawie archeologicznej w r. 1888 wyrażono przypuszczenie, że mógł pochodzić ze skarbcza carskiego w Moskwie, wywieziony przez Mniszchów<sup>224</sup>.

Jedyną ikoną na tym terenie, którą można łączyć ze szkołą moskiewską, jest dwustronna, zatem procesyjna ikona *Matki Boskiej Tychwińskiej* i *Św. Mikołaja* w kościele parafialnym pw. Nawiedzenia NMP w Lesku [8]. Ikonę opisała w karcie inwentarzowej Barbara Tondos w r. 1969<sup>225</sup>, łącząc je ze szkołą nowogrodzką, zaś rok później opublikowała, po konserwacji, Beata Hirszenberg<sup>226</sup>. Dzieło to intrygujące jest z wielu powodów. Wyróżnia ją pośród innych przede wszystkim to, że jest to ikona dwustronna: na jej awersie znajduje się wizerunek *Matki Boskiej Hodegetrii*, zaś na rewersie św. Mikołaja<sup>227</sup>. Z kolei grubo opracowana roślinna ornamentyka tła, nieprzystająca jakby do finezyjnej linearności z jaką opracowano postacie Marii i Jezusa, wskazywać się zdaje na to, że ikona będąca wschodnim importem została przepracowana w partii tła w środowisku miejscowym, na co wskazuje wzór i technika ornamentu. Tego typu zdobienie tła w malarstwie zachodnioruskim zastępowało niejako srebrne okłady, które zakrywały tego typu ikony środkowo- i północnoruskie. To, co stanowi o niezwykłości ikony, to zachowany częściowo napis u dołu wizerunku *Matki Boskiej*, z którego udało się odczytać dokładną roczną datę, zapewne, jego powstania, tj. r. 1500 [8.3.]. Drobne otwory po gwoździach oraz brak złoceń w partii nimbów wskazuje na zastosowanie, niezachowanych, nimbów plastycznych<sup>228</sup>.

<sup>222</sup> Sarna 1898, s. 459, 465, 473. Syn jego Jan i zarazem dziedzic był pułkownikiem znaku pancernego. Do rodziny tej z resztą należała jeszcze pod koniec XIX w. duża część osad ziemi krośnieńskiej, m.in. Tylawa, Teodorówka, Trzciana, Nadole, Iwła, Chyrowa, Lipowica. Warto odnotować, że przed pierwszym rozbiorem Rzeczypospolitej okolice miasta były miejscem częstych utarczek konfederatów z wojskami moskiewskimi – *ibidem*, s. 461.

<sup>223</sup> *Tomkowicza inwentarz limanowski*, s. 64,

<sup>224</sup> Sarna powołał się tu na tradycję – Sarna 1898, s. 475; *Tomkowicza inwentarz limanowski*, s. 64, przyp. 267.

<sup>225</sup> W karcie inwentarzowej ikony datowano ją na koniec w. XVI, zaklasyfikowano do szkoły nowogrodzkiej, podano wymiary: 49 x 39 oraz określono technikę jako temperę na desce z tłem „tłoczonym” i złoconym – Tondos 1969. Ramka profilowana została przybita do deski zapewne w okresie późniejszym. Jak stwierdziła Barbara Tondos – rewers jest niedostępny, stąd nie ma możliwości skonfrontowania obu wizerunków i weryfikacji tezy o imporcie moskiewskim przepracowanym na miejscu. Odwrotnie zakryte było przez kopię (?) wizerunku *św. Mikołaja* przybitą do oryginału gwoździami. Autorka powołała się przy tym na informację proboszcza, iż na rewersie zachowały się resztki malowidła, które zostało zabezpieczone. Ikonę wprawiono w feretron.

<sup>226</sup> Tu podano nieco inne wymiary ikony: 55,5 x 45 cm; 47,7 x 37 cm (w ramie) x 3 cm.

<sup>227</sup> Ikona była konserwowana w l. 60. XX w. w pracowni MMBLS przez Wojciecha Kurpika, lecz wynik konserwacji nie zadowolil księdza, który oddał ją do ponownej konserwacji p. Borowieckiemu do Warszawy pod kierunkiem prof. Dąbrowskiego – Tondos 1969. Autorka nie poznała przebiegu prac, uzyskała jedynie informację od ks. proboszcza, że ikona miała być umieszczona przez miesiąc w komorze gazowej. Najnowsze ustalenia na temat ikony zechciał uprzejmie udostępnić Jarosław Gieźma, kustosz w Muzeum-Zamku w Łańcucie [Aneks 2].

<sup>228</sup> Hirszenberg 1970, s. 61.

Przypadek tej ikony to jeszcze jeden asumpt do rozważań na temat problemu tzw. importów<sup>229</sup>. Jako analogie dla wizerunku *Matki Boskiej* Barbara Tondos wskazała ikony *Hodegetrii Gruzińskiej*, szkoły nowogrodzkiej w zbiorach Galerii Tretiakowskiej w Moskwie<sup>230</sup>, natomiast Beata Hirszenberg wskazała na *uderzające* jej podobieństwo do ikony *Matki Boskiej Tychwińskiej* szkoły moskiewskiej z cerkwi św. Nikity w Dmitrowie, od r. 1960 w Muzeum im. A. Rublowa w Moskwie, a datowanej na 2. poł. w. XV<sup>231</sup>. Romuald Biskupski bez wskazywania analogii uznał, że wizerunek prezentuje typ *Matki Boskiej Tychwińskiej*<sup>232</sup>, z kolei zdaniem Jarosława Giemzy [Aneks 2], mimo że wizerunek Marii namalowano w typie popularnym na Rusi Moskiewskiej, to należy być jednak ostrożnym w upatrywaniu w nim dzieła innego kręgu artystycznego, sprowadzonego z daleka i przeznaczonego do miejscowego kultu. Autor sugeruje, że może stanowić ona świadectwo niezachowanej tradycji rodzimej.

Trudno jednakże odwoływać się do dzieł niezachowanych, zaś tradycja ikonograficzna jednoznacznie wskazuje na przenikanie tego typu wizerunków ze Wschodu, których nieliczne przykłady znane były już w dawnej Rzeczypospolitej. Należy do nich np. ikona *Matki Boskiej Tychwińskiej* w Brańsku na Podlasiu, związana z XVI-wieczną cerkwią<sup>233</sup>. Obie ikony łączy datowanie na w. XVI, w przypadku *Leskiej*, być może XV oraz wyraźne ślady przemalowania w duchu zachodnim. Poza tym podobnie bogaty w obu ikonach jest ryty ornament roślinny, przy czym w *Brańskiej* zdecydowanie delikatniej. Ikona *Brańska* łączona jest z osobą księżnej Heleny, ofiarodawczyni innej XVI-wiecznej ikony, tj. *Matki Boskiej Gruzińskiej* dla cerkwi w Bielsku Podlaskim<sup>234</sup>.

Świadectwa odnoszące się do wojen moskiewskich naświetlają przede wszystkim pośrednio okoliczności w jakich ikony mogły zostać zdobyte, aczkolwiek wyjątkiem jest tu relacja o. Adama Makowskiego z r. 1635, który wspomniał o zdobyciach moskiewskich niejako mimochodem, przy okazji opisu alegorycznego wjazdu króla Władysława IV po odzyskaniu Smoleńska w l. 1633-1634<sup>235</sup>. Tym ciekawsza jest owa narracja, że autor zdobył się w niej na zaskakujące paralele utożsamiając Rzeczypospolitą z Imperium Aleksandra Wielkiego lub Bizancjum, zaś Ruś Moskiewską z Persją! A także porównując prześwietny wjazd z personifikacją Wiktorii do uroczystego wjazdu Belizariusza do Konstantynopola, powracającego z Afryki w w. VI:

<sup>229</sup> Inną ikonę w tym typie odnotowano w cerkwi w Kaliszu, jako domniemane dzieło szkoły moskiewskiej – *Matka Boska Tychwińska*, pocz. w. XVII, Kalisz, cerkiew – *KZSP V* 1960, 6, s. 38, fig. 38. Ikona datowana jest na 1. poł. XVII w., zaś sama cerkiew wzniesiona została w latach 1928-32.

<sup>230</sup> Антонова, Мнева 1963, I, poz. 48, s. 110 (ikona, 1. poł. XV w., 47 x 36 cm); poz. 133, s. 177, il. 82 (ikona, pocz. XVI w., 110 x 80 cm) – Tondos 1969.

<sup>231</sup> Hirszenberg 1970, *loc. cit.*

<sup>232</sup> Biskupski 1991, poz. kat. i il. 32.

<sup>233</sup> *Matka Boska Tychwińska*, ikona, 130 x 109 cm, dr. temp., Brańsk, cerkiew – Sosna 2001, s. 140 n, il. na s. 142.

<sup>234</sup> Sosna 2001, s. 141.

<sup>235</sup> Dziękuję mgr Krzysztofowi Cyżewskiemu za zwrócenie uwagi na tę wzmiankę.

Gdy Bellisarius z Afryki wracał się do Cárógradu z żoną swoją Antonią / y do pałacu Cesárzá Justinianá przez miasto wjeżdżał / niešiono wielkie skárby naczynia złotego y srebrnego / y wozy [...]. A to triumf taki był / iákiego Cárógrad od sześci lat nie widział / y ktory dla pámiątki / kazał Justinianus ná pałacu pospolitym wymálować złotymi kámyczkami / y Naświétszey Pánnie kazał zań podziękowác. Tu zaś w tryumfie Króla J.M. cóż takiego świeci: Nie złoto / nie śrebro / nie Dzięgi / nie sobole / nie perły / nie Moskiewskie obrazy Cerkiewne / iáko ono przed láty bywáło [podkr. M.P.K.]. Coś lepszego z láski Bożey w ręku mamy / co wszystkie kleynoty ziemskie przechodzi / to iest ziemię same nam od Bogá obiecáną / w cále dochowáną / ze wszystkimi skárbami y zamkami / y z przyległościami oddáną [...]. Nástępieu potym wszystkim Krol J. M. osobą swoią z Przenaiásnieyszą Krolowá niebieską Naświétszą Pánną / ktora go nam z ręki w rękę oddáie w zdrowiu dobrym<sup>236</sup>.

Z powyższego wynika również, że szczególnie ważnym odniesieniem w wojnach moskiewskich były zmagania o Smoleńsk i przechodzenie tego kluczowego grodu z rąk do rąk. Przełomowym momentem w wojnie z Księstwem Moskiewskim za Zygmunta III Wazy było wzięcie tego miasta w r. 1611. Wówczas to miała wesprzeć Polaków *Matka Boska Smoleńska*, w swojej ikonie sprowadzonej z Korsunia przy okazji porzucenia wiary pogańskiej przez Rusinów:

Ten Obraz gdy Zygmunt Trzeci, Krol Polski Smoleńsk obległ, y potężnie go dostawał, á Moskwá będąca iuż w Schizmie, do Onego Obrázu się modliła, y uczynili tak: Wystáwili ten Obraz, bárdzo zacnie y bogáto go ubrawszy, ná mur Mieyski, wrozkę sobie z niego tę czyniac, że gdyby się do nich obrocił twárzą, tedy wygráią bitwę. Lecz Obraz ná murze stojąc do nászych Polakow prawdziwych, slug swoich, obrocił się. Co widząc Moskwá, wskoczyli ná mur, á zdárszy z Obrázu kleynoty, on z muru zepchnęli, názywáiąc go Zmiennicą. Co widząc pobożny J.M.P. JákuB Potocki, z uczciwością wielką Obraz do Namiotu swego wziął; á gdy potym do Smoleńská wolny pás wzięli, oddał go Dominikánowi, Káplánowi swemu, zá bárdzo wielki podarunek. A gdy się Dominikáni do Smoleńská przyprowadzili, y Kościół z Klasztorem zbudowáli, ten Obraz z máley Cerkwie do Kościoła ich iest przeniesiony ręką własną J.K.M. Władysłáwá, ná ten czas Krolewiczá, z Zwoiewodą [!] Smoleńskim, J. M. P. Gąśiewskim. Przy ktorym Pan BOG Wszechmogący wielkie y rózne dobrodzieystwá czynić raczy. Doznał tam láski samże J.K.M. Władysłáw Czwarty, y Kázimierz terázniejszy Krol Polski, który lámpę kosztowną bárdzo przy nim zostawił<sup>237</sup>.

Po tym głośnym tryumfie pozostały zabytki z odnoszącymi się do niego inskrypcjami, które trafiły przypuszczalnie do dawnego skarbu króla, obecnie rozproszone w Europie. Spotykał takie zabytki w czasie podróży po Europie książę Stanisław Poniatowski pod koniec XVIII w., w skarbcu (*Schatzkammer*) bylej rezydencji elektorów bawarskich w Monachium, gdzie złota ważka miała zapisaną w cyrylicy informację o zdobyciu przez króla Zygmunta Smoleńska, jak również w rezydencji cesarskiej, w wiedeńskim Hofburgu, gdzie oglądał medal z wizerunkiem króla na

<sup>236</sup> Makowski 1635, s. [D4] – [D4’]; Czyżewski 2010, s. 71. Wspomniany jezuita wielokrotnie podkreślał zależność tryumfu moskiewskiego od boskiej interwencji Marii – zob. Wielewicki 1630-1639, s. 335, 363-364.

<sup>237</sup> Pruszcz 1662, s. 48; Pruszcz 1740, s. 55. Autor powołał się na rękopis w posiadaniu zakonu dominikanów.

awersie oraz panoramą Smoleńska na rewersie z napisem w otoku odnoszącym się do tegoż tryumfu. Na innym mniejszym medalu w cesarskiej kolekcji wyobrażono Władysława IV, któremu składają pokłony posłowie szwedzcy i moskiewscy na tle Smoleńska<sup>238</sup>. Podczas rokowań pod Polanowem w 1634, którym przewodniczył kanclerz koronny biskup Jakub Zadzik, pokazywał on posłom rosyjskim monety bite przez Rosjan po roku 1610 z imieniem Władysława jako cara dla przypomnienia, że dokonali dobrowolnego wyboru króla na swojego władcę<sup>239</sup>.

We wspomnianym skarbcu eksponowany jest do dziś relikwiarz z zachowaną legendą, iż ofiarował go król Zygmunt III Waza bawarskiemu księciu Maksymilianowi I (1597-1623) w r. 1614<sup>240</sup>. Nadzwyczaj kosztowne dzieło z trybowanymi wizerunkami Jana Chrzciciela i Pseudo-Dionizego Areopagity stanowiło fundację cara Borysa Fiodorowicza i syna Fiodora w r. 1602 (zgodnie z inskrypcją w języku cerkiewnosłowiańskim na boku skrzynki) i znajdowało się do 1613 r. w skarbcu carskim w Moskwie, skąd trafić miała do rąk króla Zygmunta, po zdobyciu Moskwy [14.1-2.]. Nad relikwiarzem zawieszono ikonę *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii*, o której proveniencji nic pewnego nie wiadomo poza tym, że jest ona niewątpliwie znakomitym dziełem szkoły środkoworuskiej w. XVI [14]. Oba dzieła pochodziły z dawnej kaplicy elektorów bawarskich, tzw. *Reiche Kapelle* w ich monachijskiej rezydencji, przeznaczonej dla prywatnej dewocji, którą ukończył książę Maksymilian I w r. 1607<sup>241</sup>. Zwraca uwagę fakt, że w kolejnych opisach kolekcji elektorów podkreślano ruski charakter ikony, lecz zarazem miejscowy charakter jej korony<sup>242</sup>. Powoływano się w nich na najstarsze wzmianki o ikonie w inwentarzach z XVII w., które miałem okazję poznać w trakcie kwerendy w Głównym Archiwum Państwowym w Monachium w r. 2010. I tak w *Inwentarzu Kaplicy przed 1623 r.* zapisano: *Ein gemaltes Täfelein [...] gar anticho und alla greca komst aus der Moschau* [14. Wypis 1].

Brak zatem w zapisie informacji o ofiarodawcy ikony, podkreślone zostało natomiast bogactwo jej zdobień w postaci pereł, rubinów, szmaragdów i szafirów oraz to, że namalowano ją według greckiej sztuki, co można chyba traktować jako uwagę odnoszącą się do kompozycji, a może i techniki oraz zaznaczono, że pochodzi z Moskwy, podając jego wymiary, co przy założeniu, że 1 stopa = 33 cm, zaś 1 cal =

<sup>238</sup> Poniatowski 1784, s. 210, 227.

<sup>239</sup> Szeremietiew 1697-1698, s. 27.

<sup>240</sup> Skrzynecka relikwiarzowa, 41,5 x 11 x 12 cm – *Schatzkammer* 1958, poz. 63, s. 59; *Monachium* 1626, s. 46; podano informację o srebrnym, złożonym relikwiarzu z wizerunkami św. Jana Chrzciciela i Pseudo-Dionizego Areopagity. Dziękuję za zwrócenie uwagi na tę ikonę mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu. Między królem Zygmuntem III a domem Wittelsbachów istniało wiele powiązań, w tym na gruncie dewocji maryjnej, czego wyrazem były zamówione w Augsburgu trzy figury srebrne, ustawione w najwyższej partii jasnogórskiego ołtarza Matki Bożej jako jego zwieńczenie – Seling 1991, s. 405.

<sup>241</sup> Tzw. *Reiche Kapelle*, określana wcześniej jako *Cammer Cappeln* dedykowana była przez elektora Maksymiliana I Matce Bożej: *ad cultum Virginum Principis, salutatae Genitricis, Genitoris sui iam geniti gignendi sacrum dictum* – Brunner 1977, s. 177. Kaplicę wypełniły wkrótce bogato oprawione relikwie, których znaczną ilość zgromadził już Wilhelm V.

<sup>242</sup> *Monachium* 1958, poz. 62, s. 58-59; *Monachium* 1964, poz. 64, s. 62-63. Według relacji jednego z przewodników oprowadzających po wystawie, przy dekoracji wykorzystano perły rzekomo pochodzące z rzek Bawarii.

ok. 2,5 cm, wynosiłyby: 40,5 x 28,75 cm. Wymiary odpowiadają zatem wymiarom ikon warsztatu Stroganowych, zwłaszcza w przypadku szerokości – jest to niemal taki sam rozmiar, jak w przypadku ikon w Juchnowcu [22] czy Strabli [13], wysokość jest natomiast o ok. 10 cm większa, stąd i proporcje obrazu zdają się być nieco zniekształcone – wydaje się być nadmiernie wydłużony w stosunku do innych przykładów, co może sugerować jej przeznaczenie do części środkowej tryptyku. Dekoracje wyróżniające ową ikonę są typowe dla dzieł związanych z pracownią Kremla i raczej nie ma podstaw, by widzieć efekt działań artystów miejscowych, podjętych dopiero po sprowadzeniu ikony. Do analogii należą również nieduże ikony, w typie *Matki Boskiej Włodzimierskiej* z końca w. XVI w złotym okładzie, zdobionym kamieniami szlachetnymi i perłami w otoczeniu dwunastu ilustracji święt roku liturgicznego, rytych w płytkach, otaczających pole środkowe<sup>243</sup>. Inna w typie *Matki Boskiej Miłosiernej* (rus. *Umilenie*), datowana na 1. ćw. XVII w., stanowiła część podróznego tryptyku należącego do Iwana Kirilowicza Griezewa, sekretarza rosyjskiej Dumy, zmarłego w r. 1634<sup>244</sup> [14.5]. Generalnie ikona powtarza typ *Hodegetrii* powielany nawet w drobnych detalach, co utrudnia jej datowanie, czego przykładem jest ikona z rzędu 25 tzw. dwustronnych tabliczek sofijskich dla soboru Mądrości Bożej w Nowogrodzie, namalowanych pod koniec w. XV, każda o wymiarach 24 x 19,5 cm<sup>245</sup>. Podkreślono zbieżność cech ikonograficznych tej grupy ikon, które są uchwytnie również w ikonie w Monachium, z dziełem Dionizego, wykonanym do ikonostasu soboru Narodzin Marii monasteru Ferapontowa ok. r. 1490<sup>246</sup>.

Należy pamiętać, że *Dymitriady* nie wyczerpywały listy zatargów z Księstwem Moskiewskim w w. XVII i nie tylko one zatem dostarczały okazji do pozyskania ikon, stąd też, mimo że większość zachowanych ikon moskiewskich może być datowana na koniec w. XVI – początek XVII, trafiły one do Rzeczypospolitej dopiero bliżej połowy w. XVII. Nie zawsze też można ustalić, czy ikona – obraz sprowadzona została do danej parafii jako efekt wypraw Zygmunta III, czy dopiero Jana Kazimierza; pozostawała jedynie pamięć o jej m o s k i e w s k i m pochodzeniu.

Intrygujący jest w tym kontekście przypadek dwóch ikon w dawnym kościele karmelitów warszawskich, z których jedna utracona w czasie ostatniej wojny [42] łączona była według legendy z darem króla Jana Kazimierza, lecz zachowana fotografia oraz istniejąca w kościele jej replika obrazowa wskazują na pochodzenie ikony ze środowiska ruskiego dawnej Rzeczypospolitej i dlatego też zostanie ona omówiona w rozdziale poświęconym rozpoznanyim ikonom tego kręgu.

Druga ikona związana z tym kościołem, tj. *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii Tychwińskiej*, szczęśliwie zachowana [9], jest niewątpliwie dziełem moskiewskim, lecz przeniesiono ją do kościoła dopiero w r. 1826 z kościoła wizytek, gdzie też trafiła wtórnie z rozebranego kościoła dominikanów obserwantów<sup>247</sup>.

<sup>243</sup> *Matka Boska Włodzimierska*, ikona, 31,5 x 27 cm, ГММКМ, nr inw. 20450 – *Русские эмали* 1974, il. na s. 29.

<sup>244</sup> *Matka Boska Eleusa*, ikona, 22 x 33 cm, ГММКМ, nr inw. 13798 – *ibidem*, il. na s. 30-31.

<sup>245</sup> *Иконы Великого Новгорода...* 2008, il. na s. 60. Ikony są datowane na l. 1484-1504 (*ibidem*, s. 354) lub na czas posługi biskupiej Gennadiusza Nowogrodzkiego (1485-1494), a dokładniej na ok. 1495 r. – Вздорнов 2007, s. 27.

<sup>246</sup> Вздорнов 2007, s. 18.

<sup>247</sup> *Ibidem*, s. 50-51.

Ekspozowana jest przy filarze południowym tuż przy prezbiterium w ołtarzu Matki Bożej Różańcowej, zdaniem ks. Ośko „najstarszy zabytek kościoła, a zarazem najpiękniejsza ikona w Warszawie”, otaczana była od czterech wieków nieustającym kultem<sup>248</sup>. Autor datuje ją na 1. poł. w. XVI przypuszczając, że zdobytą została w czasie kampanii moskiewskich początku w. XVII, aczkolwiek XIX-wieczna legenda łączyła ją z tryumfem Jana III Sobieskiego pod Wiedniem<sup>249</sup>. Wydaje się, że okoliczności pojawienia się ikony u dominikanów mogły wynikać bezpośrednio z innej przyczyny. Wiadomo wszak, że kościół dominikanów obserwantów, u których notowany jest jej ślad najstarszy, powstał z przekształcenia tzw. kaplicy Szujskich, powstałej z nakazu króla Zygmunta III dla pochowania ciał cara i braci Szujskich, zmarłych w r. 1612<sup>250</sup>. Przeniesienie zwłok nastąpiło w r. 1620, już po zawarciu rozejmu w Dywilinie, przy czym wkrótce budowla zaczęła popadać w ruinę. Ratowana była pośpiesznym remontem z nakazu Władysława IV przed przybyciem posłów moskiewskich w r. 1635, którzy zabrali prochy – pamiątkę klęski, z powrotem do Moskwy, złożone następnie uroczyście w cerkwi Archaniola Michała na Kremlu. Kaplicę przekształcono na kościół w r. 1668 i można domniemywać, że zachowana ikona mogła z niej pochodzić<sup>251</sup>.

Kolejnym przykładem późno pozyskanej ikony *moskiewskiej* jest ikona *Matki Boskiej Kazańskiej* zachowana w kościele kolegiackim w Szamotułach [12], która najpewniej sprowadzona została do Wielkopolski dopiero po wyprawach wojennych króla Jana Kazimierza w latach 60. XVII wieku<sup>252</sup>. Inna maryjna ikona moskiewska w tym regionie czczona była w kościele franciszkanów w Pyzdrach: *Imago M. B. V. Consolationis, gratiosa penicullo depicta, Moschovita dicta*<sup>253</sup>, zaś inne jeszcze moskiewskie obrazy miały znajdować się w domach prywatnych<sup>254</sup>. Obraz w Szamotułach określony jako

greckiej kompozycji, malatury moskiewskiej na desce odmalowany, blaszkami zlocistemi po bokach przyozdobiony stał się własnością J. Pana Alexandra Wolfa, starosty Felińskiego, pozyskany od żony Moskwicina jednego, [...] gdy był czy w pojmaniu, czy posłem w Moskwie. Wiadomo o wcześniejszych losach ikony jedynie tyle, że Moskwicin jeden znaczny z wielkiem poszanowaniem obraz ten przy sobie nosił traktując jak skarb, bo w wielu okazjach i niebezpieczeństwach wielkich doznawał od tego obrazu pomocy i protekcji<sup>255</sup>.

<sup>248</sup> Ośko 2010, s. 50.

<sup>249</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>250</sup> Zawieszona w niej tablica bardziej przypominać miała o tryumfach króla, aniżeli o przeznaczeniu kaplicy – Wisner 1995b, s. 94. Moskwiczenie pozyskali tablicę w r. 1648.

<sup>251</sup> Kościół rozebrano w r. 1818, na jego miejscu wznosi się Pałac Staszica. Po carze Wasylu Szujskim, zmarłym w r. 1612 na zamku w Gostyninie pozostała ikona w ramie srebrnej – Andrusiewicz 1990, s. 187. Według późnej legendy do carów Szujskich miała należeć stauroteka ikonowa zachowana w skarbcu zamku na Wawelu – Myśliński 1996.

<sup>252</sup> Jodłowski 1989, s. 267.

<sup>253</sup> Gałka 1980, s. 100; Jodłowski 1989, s. 271.

<sup>254</sup> Informacja jaką uzyskał K. Jodłowski od W. Gałki – Jodłowski 1989, s. 272, przyp. 23.

<sup>255</sup> Łukaszewicz 1858, s. 302. Autor przytoczył odpis najstarszej wzmianki o ikonie w kościele powołując się na jedną z ksiąg miejscowych, kościelnych. Najstarsze dzieje ikony przedstawił ks. Cz. Kałużyński na podstawie rękopisu ks. J. Wiroboskiego pt. *Descriptio miraculosae imaginis BMV*



Starosta, późniejszy dzierżawca Szamotuł umieścił ikonę w ołtarzu głównym, specjalnie dla niej odtąd upiększanym i rozbudowywanym. Według podania obraz miał się znajdować w obozowym ołtarzu króla Sobieskiego, a sam ołtarz miał być ofiarowany po tryumfie wiedeńskim do kościoła farnego<sup>256</sup>. Historię obrazu zapisano w archiwum parafialnym, lecz księga ta zaginęła zanim dotarł do niej Alojzy Fridrich, znana była natomiast z odpisu Józefa Łukaszewicza.

Ikona w istocie przynależy do grupy podobnych, przenośnych ikon malowanych temperą na desce o niewielkich rozmiarach, w tym przypadku wynoszących 32 x 28 cm. Poddana została konserwacji w okresie międzywojennym przez Jana Rutkowskiego oraz przez ks. S. Tomaszewicza w r. 1965<sup>257</sup>. Na tle innych ikon moskiewskiej proveniencji wyróżnia się ikonografią. Zgodnie z typem przedstawieniowym *Matki Boskiej Kazańskiej* Chrystus ukazany został frontalnie obok nachylonej ku niemu, lecz również frontalnie ujętej w popiersiu Matki Boskiej. Szaty Marii są czerwone, zaś chiton Jezusa – zielony, a himation złoty. Analogią służy tu ikona szkoły moskiewskiej datowana na 2. poł. XVII w. w zbiorach Galerii Tretjakowskiej<sup>258</sup> [12.6.]. Ikonografia obu dzieł jest identyczna, różni je natomiast koncepcja zdobień, które w przypadku ikony szamotulskiej są skromniejsze, niż zazwyczaj spotykane w tego typu dziełach, odsłaniając ugrone tło ikony. Dekoracyjnie natomiast opracowana została korona Marii, malowana i powtórzona w wersji metalowej, wysadzanej kamieniami i umieszczonej na ramie zewnętrznej. Tego typu korony z reguły zakładano na tzw. wieniec, czyli metalowy nimb okalający głowę Marii, jak w innej ikonie szkoły moskiewskiej z w. XVII, z dodanym, jakby dla symetrii tzw. *catem*, rodzajem kołnierza w formie półksiężyca, również metalowego, łączącego ramiona Marii i Jezusa<sup>259</sup> [12.5.].

W czasie gdy sprowadzono ikonę do Szamotuł, o. Ioannikij Galatowski opublikował we Lwowie *Niebo nowe* z przytoczoną legendą obrazu oryginalnego:

---

*in Arce Szamotulensi. Lumn Anno Dmi 1666*, zawartego w zaginionej obecnie księdze w Szamotulskim Archiwum Państwowym. Księga ks. Jana Wiroboskiego została wykorzystana w maszynopisowej monografii obrazu ks. Czesława Kalużyńskiego, którą wykorzystał z kolei Krzysztof Jodłowski, autor opracowania ikony z r. 1989 – *Wiroboski 1666*; Jodłowski 1989. Ikona znajduje się w bocznej, południowej nawie, w ołtarzu św. Stanisława Kostki, którego rodzina posiadała Szamotuły w XVII wieku. Pod portretem świętego znalazł się „starożytny obraz Najświętszej Bogarodzicy” – Fridrich 1903, 1 [2008], s. 210. Krzysztof Jodłowski poświęcił mu artykuł w r. 1989, wskazując na okoliczności jego zaistnienia w Szamotulach i jego dalsze funkcjonowanie ze zwróceniem uwagi na jego społeczny odbiór uznając, że „fakt umieszczenia ikony w barokowym ołtarzu w jednym z kościołów wielkopolskich stanowi jeden z przejawów obecności tradycji bizantyńskiej w kulturze polskiej” – Jodłowski 1989, s. 265. Szamotuły miały być „gniazdem starożytnej i sławnej w dziejach Polski rodziny Szamotulskich, herbu Łodzka”, których wysiłkiem założony miał być kościół pw. św. Stanisława męczennika i biskupa, istniejący już w w. XIII, znajdujący się jak wiele innych świątyń w 2. poł. XVI w. w rękach protestantów – Łukaszewicz 1858, s. 298-299.

<sup>256</sup> Łukaszewicz 1858, s. 301.

<sup>257</sup> *Matka Boska Kazańska*, ikona, szkoła moskiewska, 2. poł. XVI w., 32 x 28 cm – *KZSP V* 1966, 23, s. 27; Dembińska 1969b; Jodłowski 1989, s. 265.

<sup>258</sup> *Matka Boska Kazańska*, ikona, szkoła moskiewska, 2. poł. XVII w., basma srebrna, wieniec emaliowany, 31 x 27 cm – Антонова 1966, il. 83, poz. 91, il. 108.

<sup>259</sup> *Matka Boska Kazańska*, ikona, szkoła moskiewska, XVII w., wieniec i cat srebrny, wysadzane kamieniami, maforion i suknia Chrystusa zakryte siatką z pereł, 32 x 27 cm – *ibidem*, poz. 93, il. 110.

*В мѣстѣ Казанѣ, Гды внос великий Княз московскій под свою моуцъ подбилъ, потымъ Пречѣта Дѣа Бѣа, показала въ снѣ единой Девуци и казала, жебы Образ еи выкопано наедном мѣсту, который Гды з земли выкопали, чуда великїи сталиа*<sup>260</sup>.

Chodziło tu o tę ikonę, którą niesiono w procesji w Moskwie 7 listopada 1612 r., na znak zwycięstwa nad Polakami w połączeniu ze ślubowaniem wzniesienia soboru Bogurodzicy Kazańskiej, a który zbudowano następnie na placu Kremłowskim<sup>261</sup>.

Ikoną raczej na pewno związaną z wojnami czasów Jana Kazimierza jest

obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem mal na desce w XVI, przemalowany w srebrnej, bogato trybowanej ramie późnorenansowej w. XVI/XVII, wg tradycji pochodzący z polowego ołtarzyka Stefana Czarnieckiego<sup>262</sup> [17].

Wieś Czarnca leży w pobliżu Włoszczowej na Kielecczyźnie, a obecność ikony maryjnej proveniencji moskiewskiej w tejsze miejscowości dobrze zdaje się tłumaczyć fakt, że była to wieś rodowa Stefana Czarnieckiego, „który do obrazu cudownego tutejszej (tzn. w kościele we Włoszczowej) Matki Boskiej – wielki nasz bohater [...] miał szczególniejsze nabożeństwo”<sup>263</sup>. Rodzinne miasto hetmana polnego koronnego Stefana Czarnieckiego (1599-1665) było główną kwaterą wojsk polskich, dowodzonych przez przysłego hetmana w czasie interwencji Polski na rzecz Danii w jej wojnie ze Szwedami w r. 1658. Legenda łącząca ikonę z hetmanem potwierdzona została inskrypcjami, tak na awersie, jak i na rewersie [17; 17.6.], a takie wyróżnienie stanowi wyjątek na tle innych, omawianych w tej pracy obrazów. Wpisy te wskazują jednocześnie, że obraz poddany był przynajmniej czterokrotnym zabiegom renowacyjnym<sup>264</sup>.

Zgodnie z tradycją ikona miała znajdować się w ołtarzu polowym Czarnieckiego i stamtąd zostać przeniesiona do parafialnego kościoła, gdzie trafił do kaplicy rodowej, w której nadprożu umieszczono napis fundacyjny oraz datę 1640 i tarczę

<sup>260</sup> ГАЛАТОВСКИ (Galatowski) 1665, s. 29v.

<sup>261</sup> Wisner 1995, s. 71.

<sup>262</sup> KZSP III 1966, 12, s. 8; Leniowicz b.d. III (według Autora karty inwentarzowej jest to dzieło bizantyńskie). Istotne jest tu ustalenie, czym w istocie miałby być tzw. ołtarzyk polowy. Według ustaleń Jerzego Żmudzińskiego odnotowanych było wiele tego typu pamiątek w literaturze, przede wszystkim niewielkich obrazów, które uznawano za polowe „ołtarze” wodzów polskich, a zatem rzadko były to zminiaturyzowane retabula, a najczęściej obrazy w bogatych ramach, niekiedy wtórnie ofiarowane do kościołów – Żmudziński b.d., s. 3. Tak zapewne było i w tym przypadku. Chodziło tu przy tym o używanie ołtarzyka przenośnego, portatylu, przede wszystkim jako przedmiotu wspomagającego modlitwę, gdyż odprawianie na nim Mszy św. wymagało zgody papieskiej, co nie było nieosiągalne. Zgodę taką otrzymał np. Janusz Ostrogski, syn Konstantego – *ibidem*, s. 12.

<sup>263</sup> Rawita-Witanowski [2001], s. 256. Według jednej z legend zwycięstwo nad Szwedami w potyczce pod Leżajskiem miał Czarniecki przypisać wyłącznej pomocy *NPM Leżajskiej*, „której przed bitwą ofiarował siebie i wojsko swoje” – Bogdalski 1929, s. 63.

<sup>264</sup> Do niego niewątpliwie odniósł się opis w *Inwentarzu* z r. 1843: *Obraz Matki Boskiej Ruskiej z Srebrnej blachy z zrobionymi blachami – Czarnca* 1843, bp. Obraz znacznie wyżej wyceniony (20 złotych, czyli 3 ruble) nad obraz *Matki Boskiej Różańcowej* w ołtarzu głównym (12 złotych, czyli 1 rubel i 80 kopiejek). W późniejszym o kilka lat inwentarzu z r. 1848 pominięto to dookreślenie stwierdzając w wykazie obrazów: *Obraz Matki Boskiej z Srebrnej blachy z robionemi ramami*, wyceniony wówczas na 3 srebrne ruble *Czarnca* 1848, s. 20.

z herbami Łódzia, Wąż, Pilawa i Radwan Stefana Czarnieckiego<sup>265</sup>. Kościół murowany, który zastąpił wcześniejszy drewniany w r. 1659, zajmował zupełnie wyjątkową pozycję, stając się „pomnikiem chwały zasłużonego dla ojczyzny hetmana, dokumentowanej między innymi treścią dwóch znajdujących się tutaj inskrypcji tryumfalnych”<sup>266</sup>.

Czarna do 1636, tj. śmierci ojca bohatera, należała do wszystkich pięciu braci, po czym Stefan spłacając pozostałych stał się niemal wyłącznym jej właścicielem<sup>267</sup>. Ciekawe, że żeniąc się w r. 1637 Stefan zaprosił na ślub hetmana Stanisława Koniecpolskiego, swojego wodza i nauczyciela o którym skądinąd wiadomo, iż również nie był obojętny na obrazy kresowe<sup>268</sup>. Czarniecki przebywał wówczas w miejscowości dłużej opiekując się rodziną i dokupując ziemię, zaś 20 czerwca 1640 r. w kościele rodzimym pojawiła się tablica, na której Czarniecki opisany został jako *aulicus suae Regie Maiestatis*<sup>269</sup>. Wówczas rozpoczął budowę murowanej świątyni w miejsce drewnianej, co też przeciągało się do r. 1659, kiedy nastąpiło jej poświęcenie. Wtedy to „Czarniecki wyposażył ją m.in. w dwa dzwony i piękny obraz w stylu bizantyjskim pochodzący z łupów wojennych zdobytych na Ukrainie”<sup>270</sup>.

<sup>265</sup> Trudno uchwytana jest ikona w inwentarzach i opisach z XVIII i XIX w., niewymieniana np. w wykazie sreber (*Czarna* 1796 – gdy tu np. wymieniono sukienkę srebrną na obrazie św. Tekli w ołtarzu; *Czarna* 1797)

<sup>266</sup> *Corpus Inscriptorum...* I, s. 16. Pamięć o hetmanie pozostała w regionie żywa, a jej osobliwym świadectwem jest jego portret konny wycięty w desce, przechowywany w skarbczyku kościoła we Włoszczowej, datowany na w. XVII [17.1.]. Portret namalowano olejno, bezpośrednio na desce, umieszczając na podstawie herb Łódzia pod koroną – *Portret konny hetmana Stefana Czarnieckiego*, 2. poł. XVII w., dr. temp., 270 x 110 cm, Wiśniewski 1932, s. 21; *KZSP* III 1966, 12, s. 8. Polichromia jest w znacznym stopniu zniszczona z powodu noszenia portretu podczas uroczystości patriotycznych – Leniowicz b.d. I.

<sup>267</sup> Podhorodecki 2009, s. 52.

<sup>268</sup> Nazwisko hetmana wielkiego koronnego pojawia się w kontekście ikony *Matki Boskiej Jazłowieckiej* przez wiele wieków otaczanej kultem w katedrze ormiańskiej we Lwowie. Dokonując konserwacji tego obrazu w 1925 r., Józef Piotrowski odnalazł na jej rewersie ćwiartkę papieru z napisem łacińskim z XVII w. wyjaśniającym pochodzenie obrazu. Z tekstu wynikało, że jest to zaświadczenie Chryzostoma Załuskiego, wikarego generalnego kapituły, iż obraz jest darem Koniecpolskiego dla Ormian ofiarowanym w 1424 roku. Co do daty konserwator uznał ją za problematyczną, datując ikonę na XVI-XVII w. i dodając, że we wspomnianym napisie była wzmianka, iż obraz ten ofiarował Koniecpolskiemu Czuryło. Czuryłowie posiadali Jazłowiec w XVI-XVII w., po nich odziedziczyła go Anna Odrzywska, która cały majątek sprzedała Stanisławowi Koniecpolskiemu, hetmanowi wielkiemu koronnemu w r. 1643 – Piotrowski 1925, s. 22, il. 6. Mając okazję obejrzeć odwrocie obrazu na wystawie sztuki Ormian (*Sztuka Ormian lwowskich XVI-XX w., maj – lipiec 1991*, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyśle) stwierdziłem, że był do niego przyklejony skrawek papieru, zamalowany wraz z całą deską brązową farbą. Hetmanowi Koniecpolskiemu, zarazem kasztelanowi krakowskiemu, dedykował z kolei księgę opisującą cud leż na obrazie *Matki Boskiej Myslenickiej* przed wyprawą króla Władysława IV na Moskwę ks. Adam Makowski w r. 1634 – Makowski 1634, A2; Wielewicki 1630-1639, s. 335. Jego też, obok m.in. o. Fabiana Birkowskiego, identyfikuje się jako jedną z głównych osób w państwie uczestniczących w akcie koronacji NMP w obrazie Hermana Hana w katedrze pelplińskiej – Baranowski 2003, s. 87-88.

<sup>269</sup> Podhorodecki 2009, s. 51.

<sup>270</sup> *Ibidem*, s. 60. Ks. Wiśniewski zapisał ostrożnie: „W kaplicy stoi ołtarz z obrazem N. M. P. z Dzieciątkiem w stylu bizantyjskim wys. 40 cm w sr. ramce. Obraz pewnie pochodzi z Rusi, z licznych wypraw wielkiego wodza” – Wiśniewski 1932, s. 20.

Leszek Podhorodecki w monografii poświęconej dokonaniom hetmana Stefana uznał zatem bez podania źródła, że obraz pochodził z terenów ukraińskich. Jednocześnie wskazał, że pierwsze doświadczenia wojenne przyszedł hetman zdobywał jednak w trakcie wyprawy smoleńskiej w l. 1632-1634, gdzie zasługi oddał tak znaczne, że awansował do szeregów zamożnej szlachty otrzymując dobra w powiecie starodubowskim<sup>271</sup>. Faktem jest, że w latach 40. Czarniecki zaczął pełnić służbę na Ukrainie tak intensywnie, iż stała się jego drugim domem, zakupując tam znaczne obszary ziemi, m.in. miasteczko Ilińce z zameczkiem w r. 1647, gdzie miał wprowadzić żonę z dzieckiem<sup>272</sup>.

Co do pochodzenia ikony bardziej prawdopodobne jednak jest, przez wzgląd na cechy stylowe, jej pochodzenie z terenów Księstwa Moskiewskiego. Wiadomo, że w grudniu r. 1633 Stefan Czarniecki dowodzący chorągwią pod hetmanem Marcinem Kazanowskim atakował miasta na północ od Smoleńska zdobywając prowiant i liczne łupy, m.in. w miejscowościach: Biała, Dorohobuż, Wiaźma, i dalej posuwał się w kierunku Możajska, Kaługi i Kozielska<sup>273</sup>. Ikona mogła wówczas trafić jako łup w ręce hetmana, który woził ją ze sobą w ołtarzu polowym, do czasu przekazania jej do ołtarza w kaplicy rodowej kościoła w rodzinnej miejscowości<sup>274</sup>. Niewykluczone jednak, że stało się to trzydzieści lat później, akurat na zakończenie

<sup>271</sup> Haratym 1999, s. 175; Podhorodecki 2009, s. 48.

<sup>272</sup> *Ibidem*, s. 59. Prochy hetmana po jego śmierci w r. 1665 zostały złożone w podziemiach kościoła w Czarnicy, sprofanowane w 1794 przez jakiegoś majora pruskiego, który uczynić miał to z gniewu po tym, jak płądrując kościół nie znalazł w nim nic cennego. *Ibidem*, s. 199. Prochy uroczystie przeniesiono do nowego pomnika w r. 1937 w obecności marszałka Polski Edwarda Śmigłego-Rydza. Jak pisał ks. G. Augustynik, „[...] z остатków trumny ołowianej Czarnieckiego, ulano 6 lichtarzy na wielki ołtarz” – Augustynik 1891, s. 9, przyp. 1.

<sup>273</sup> *Ibidem*, s. 46-47.

<sup>274</sup> Zwraca uwagę fakt, że szczególnie intensywnie wzmiankowano ikonę w dwudziestolecu międzywojennym jako pamiątkę po hetmanie, którego pamięć czczono nadzwyczajnie, a czego świadectwem były wizyty w Czarnicy marszałka Rydza Śmigłego. Szczególnie wtedy dało się zauważyć traktowanie hetmana w „służbie krzepienia serc” – Dąbrowski 1999, s. 27. Przy tej jakby okazji wspomniano o ikonie bardzo często reprodukowanej w ówczesnej lokalnej prasie. Świadectwa admiracji tego czasu prezentowane są obecnie na mini-wystawie zorganizowanej w kaplicy, w której obraz się znajduje przez Towarzystwo Pamięci Hetmana Stefana Czarnieckiego w Czarnicy, które założył w r. 1992 i którego pracami kieruje Zbigniew Fatyga. Tytuły same wskazują na określony postulat propagandowy związany z pamięcią o hetmanie, czego okazją było np. planowane odsłonięcie pomnika grobowego w r. 1935 za ks. proboszcza Hipolita Grochulskiego, który energicznie tego typu przedsięwzięciom patronował – *Bo przykład Hetmana z Czarnicy jest wieczny!*, „Orędownik” z 13 lipca 1936, s. 1: reprodukcja ikony z opisem, iż był to obraz polowy, pamiątka po Stefanie Czarnieckim. Zachowała się tablica z brązu z Czarnieckim na koniu, proj. Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej, odlana w Zakładach odlewniczych Łempickiego w Warszawie w r. 1935 – Adamczyk 2007. Powołany przez proboszcza Komitet Uczczenia Prochów Hetmana Stefana Czarnieckiego zaplanował przeniesienie szczątków hetmana z trumny drewnianej do nowego, kamiennego sarkofagu, usypanie kopca ku czci hetmana na gruncie dziedzica dóbr Czarnieckich i zbudowanie domu sierocemu jego imienia – APC: list ks. Hipolita Grochulskiego do redakcji „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”; list do redakcji o podobnej treści wysłany przez Komitet; skrócona wersja zawartego w listach apelu została wydrukowana w wielu gazetach: *Uczczenie pamięci Stefana Czarnieckiego*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny”, 302, z 2 listopada 1932; *O uczczeniu pamięci Stefana Czarnieckiego*, „Głos Narodu”, 4 listopada 1932; *Kopiec Czarnieckiego*, „Goniec Czystochowski”, 22 marca 1933; zob. też Oettingen 1999, s. 277 – tamże opis manifestacji patriotycznych u grobu hetmana.

budowy kościoła, po udziale wojewody w kampanii r. 1660, kiedy to wojska polskie oswobodziły Litwę od Rosjan. W bitwie pod Połonką siły polskie całkowicie rozbiły armię Chowańskiego, a główną rolę w zwycięstwie odegrał Czarniecki, co zostało odnotowane na jednej z tablic marmurowych w kościele w Czarnicy<sup>275</sup>. Rok później na sejmie hetman zaprezentował sto dziewięćdziesiąt zdobytych sztandarów<sup>276</sup>. Tego typu niewielka, przenośna ikona nie musiała być przecież związana z konkretną cerkwią na terenie Rosji, lecz równie dobrze mogła być własnością jednego z żołnierzy rosyjskich. Tych niemal dokładnie rozmiarów ikonę, opisaną wyżej, *Matki Boskiej* w typie *Kazańskiej* pozyskać miał w Moskwie starosta feliński Aleksander Wolf, wyprasząc ją *od Moskwicina jednego*, który nosił ją stale przy sobie niczym skarb, a uzyskał ostatecznie po jego śmierci, od jego wdowy i przywiózł do Szamotuł, gdzie do dziś jest czczona w ołtarzu głównym kościoła kolegiackiego [12. Wypis 1].

Ikona w Czarnicy prezentuje typ *Eleusy* (ros. *Umilenije*), popularny na Rusi Moskiewskiej i Nowogrodzkiej<sup>277</sup>. Rozmiary ikony sytuują ją w rzędzie ikon przenośnych, co też znajduje potwierdzenie w legendzie, jakoby przenoszona być miała jako ikona w ołtarzu polowym. Nielatwe jest dokładniejsze zaklasyfikowanie ikonograficzne ikony. Układ postaci Chrystusa, odchylonego do widza, jak również gesty Jego dłoni oraz dłoni Marii wskazują jako najbliższą analogię ikonę *Matki Boskiej Chetmskiej*, zatem słuszne byłoby upatrywanie pochodzenia obrazu z Ukrainy. Z drugiej jednak strony obie postaci przytulone są do siebie policzkami, przywodząc na myśl wzór *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, ewentualnie *Dońskiej*, przez wzgląd na upozowanie w pozie pólśiedzącej. W takim wariacie znana jest z kolei z terenu Wołynia czczona w Dubieńsku ikona *Matki Boskiej* związana z książętami Ostrogskimi, albo też niezmiernie popularna *Matka Boska Poczajowska*, koronowana 11 maja 1776 roku. Wspomniane analogie oraz omawiana ikona należą do typu Marii praworęcznej (gr. *Dexiokratousy*), który rozpowszechniał się szczególnie intensywnie tak w Bizancjum, jak i w Italii w w. XIII-XIV, stąd nie dziwi zbieżność i z *Matką Boską Chetmską*, i *Włodzimierską*, importami bizantyńskimi sprowadzonymi na ziemię ruskie, zwłaszcza wobec wniosku Nano Chatzidakis, iż przegląd ikon w tym typie wskazuje na szczególnie czczony wzór w stolicy Cesarstwa, szeroko powielany m.in. przez warsztaty cypryjskie i wschodniośrodiemnomorskie<sup>278</sup>. Ikona *Chetmska* zdradza np. wiele podobieństw do tzw. *Madonny*

<sup>275</sup> *Corpus Inscriptorum...* I, s. 68 i przyp. 8 na s. 69.

<sup>276</sup> *Ibidem*, s. 69, przyp. 11. Inskrypcja z r. 1718 na dzwonie kościelnym w Czarnicy wskazuje, że on również stanowił tego typu zdobywcę wojewody i to pozyskaną jakoby w samej Moskwie: *HAEC CAMPANA CONDUCTA EST E MOSCHOVIA PER ILL (USTRISSI)MUM DOMINUM STEPHANUM DE CZARNCA + | CZARNIECKI [...]* – *Corpus Inscriptorum Poloniae...* I, s. 70-71.

<sup>277</sup> Ikonę poddano konserwacji w r. 2006, w trakcie której oczyszczona została powierzchnia obrazu i uzupełnione ubytki za pomocą punktowania, a rama (dębowa) ponownie pozłożona. Czas powstania został ostrożnie odniesiony do początku w. XVII. Wskazano, że podobrazie tworzy wyjątkowo cienka deseczka o grubości 8 mm, zaś malowidło wykonano w technice tłustej tempery na zaprawie kredowo-klejowej i pokryto werniksem. Dwie szpongi, nałożone z tyłu na podobrazie przykręcone zostały do niego ośmioma śrubami każda i połączone z ramą – Sokół-Augustyńska 2006.

<sup>278</sup> Chatzidakis N. 2005, s. 344.

*Konstantynopolitańskiej*, datowanej na 2. poł. XIII w., czczonej w opactwie benedyktyńskim w Padwie<sup>279</sup>.

Jednak podobieństwa do innych ikon proveniencji wschodniej, znanych z terenów Rzeczypospolitej, np. w Strabli [13], nakazują widzieć ikonę w Czarnicy jako jeden jeszcze import dzieła szkoły tzw. Stroganowych, aktywnej w 2. poł. XVI i na początku XVII stulecia. Charakter dzieł tej pracowni zwraca uwagę na szczególne rozprzestrzenienie się typu *Matki Boskiej Włodzimierskiej* w okresie nowożytnym, często obecnej jako obraz w obrazie, np. w ikonie Semena Borozdina *Spotkanie ikony Bogurodzicy Włodzimierskiej* szkoły Stroganowych<sup>280</sup>, upamiętniające cudowne ocalenie Moskwy przed wojskami Tamerlana dzięki sprowadzeniu oryginalnej ikony z Włodzimierza<sup>281</sup>. Co więcej, rola ikon w typie *Eleusy*, nie zawsze wiernych wobec czczonego wzoru, podkreślana była w ciągu XVI i XVII w. w wymiarze ponadhistorycznym, czego świadectwem jest ich w p i s y w a n i e w ikony poświęcone tematami związanym z Kościołem pierwszych chrześcijan. Przykładem są np. ikony wspomnianego Semena Borozdina: *Siódmy Powszechny Sobór w Nikei*<sup>282</sup> oraz *Siedmiu młodzieńców efeskich*<sup>283</sup>. W pierwszym przypadku święci wyznawcy demonstrują niewielkie ikony *Mandylionu* i *Bogurodzicy*, ale właśnie w typie Eleusy! a nie Hodegetrii, jak to było przyjęte w tradycji bizantyńskiej na znak Tryumfu Ortodoksji. W drugiej ikonie Bogurodzica w typie *Eleusy*, tym razem w typie Praworęcznej (gr. *Dexiokratousa*), osadzona na drzewcu, niesiona jest w procesji zmierzającej ku wspomnianym młodzieńcom.

Sprawę moskiewskiej proveniencji ikony zdaje się przesądzać sposób jej zdobienia srebrnym okładem, a zwłaszcza jego ornament<sup>284</sup>. Ten sam i niemal tak samo opracowany kandelabrowy układ stylizowanego ornamentu roślinnego w bordiurze ikony powtarza się na ikonie z 2. poł. XVI w. *Matki Boskiej Miłosiernej* (ros. *Umilenia*), pochodzącej z Ławry Troicko-Sergijewskiej<sup>285</sup> [17.8.]. Powtórzony też w płytszym reliefie na ikonie z końca XVI w. o podwójnym temacie: *Zbawiciela*

<sup>279</sup> Bacci 2005, il. 26.5; Chatzidakis N. 2005, il. 27.11.

<sup>280</sup> Semen Borozdin, *Spotkanie ikony Bogurodzicy Włodzimierskiej*, koniec XVI – początek XVII w., dr. temp., 35,7 x 29,8 cm, ГРМ ДРЖ 1018 – Вилинбахова 2005, poz. 56, 57.

<sup>281</sup> Na pamiątkę wydarzenia 26 sierpnia odbywa się procesja do miejsca spotkania ikony, w którym wniesiono następnie Monaster Nawiedzenia/Spotkania (rus. *Спеленуе*).

<sup>282</sup> Semen Borozdin, *Siódmy Powszechny Sobór w Nikei*, koniec XVI – początek XVII w., dr. temp., 36 x 29,8 cm, ГРМ ДРЖ 1070 – Вилинбахова 2005, poz. 52, 53.

<sup>283</sup> Semen Borozdin, *Siedmiu młodzieńców efeskich*, koniec XVI – początek XVII w., dr. temp., 35,7 x 29,4 cm, ГРМ ДРЖ 1055 – Вилинбахова 2005, poz. 54, 55.

<sup>284</sup> Ornament na ramie i w tle ikony powtarza typ układu kandelabrowego, tłoczony w srebrnej oprawie. Zarówno technika wybijania w cienkiej blasze wzoru na drewnianej matrycy (stąd jego powtarzalność), jak i same listki srebra z odcisniętym wzorem znane były w Rosji pod nazwą *basmy*. Ten sposób dekoracji zastosowano w omawianym obrazie, pokrytym typowymi pasami *basmy*, tj. cienkiej, srebrnej, wyciskanej we wzory blachy srebrnej, łączonej w pasy, w tym przypadku o szerokości 3,6 cm. Nimby obu postaci zostały pozłoczone. Jak stwierdzono w trakcie ostatniej konserwacji, płyty srebrnej dekoracji stanowią nierozdzielalną całość z malowidłem, przybite ponad setką gwoździków do podobrazia i dodatkowo zespolone warstwą żywicy naturalnej, kalafonii lub damary, pełniącej rolę sklejającej międzywarstwy – Sokół-Augustyńska 2006, s. 3-6.

<sup>285</sup> Ikona, *Matka Boska Eleusa*, 2. poł. XVI w., 30 x 30 cm, dr. temp., poch. z Ławry Troicko-Sergijewskiej, Sankt-Petersburg, Ermitaż – Антонова, Мнева 1963 II, poz. 585, il. 63.

nie ręką uczynionego i *Nie rozpaczaj po mnie Matko*<sup>286</sup>. Przyjęte datowanie również ikony w Czarnicy na koniec w. XVI potwierdzałby zatem charakter sukienki, którą podobną znajdujemy w ikonie *Bogurodzicy Szujskiej* Borysa Sieriebrickowa<sup>287</sup>. Przywołana ikona posiada podobny wzór stylizowanego ornamentu roślinnego na ramie górnej i zapewne taki też występował na dolnej<sup>288</sup>, lecz ta listwa jest utraczona, natomiast zwraca uwagę stylizowany ornament tłoczony w srebrze o motywie kandelabrowym na ramach bocznych wskazując dobitnie na asymilację ornamentyki renesansowej do sztuki ortodoksyjnej. Zatem mimo, że Czarniecki posiadał rozległe dobra w województwach: ruskim, wołyńskim, braclawskim i kijowskim<sup>289</sup>, tę akurat ikonę pozyskał zapewne w czasie wojen z Moskwą.

Za przyczyną wspomnianych wojen prawdopodobnie pozyskana też została dobrej klasy ikona-replika ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej* w klasztorze bernardynek pw. św. Józefa w Krakowie<sup>290</sup> [15]. Anna Radziwiłł w oparciu o kronikę klasztorną ustaliła, że najdawniejsza wzmianka o ikonie związana jest z jej ofiarowaniem do klasztoru przez jedną z sióstr, Konstancję Łącką, która przebywała w klasztorze w l. 1674-1728<sup>291</sup>. Ikona do dziś znajduje się w chórze zakonnym, gdzie Konstancja modliła się z wielką żarliwością, nie opuszczając ani jednej jutrzni. Wiadomo, że była pasierbicą Jana Chryzostoma Paska, córką jego żony Anny z Romiszowicz Paskowej<sup>292</sup>. Choć brak jest wzmianki o ikonie w *Pamiętnikach* Paska, jak i w zapisie posagu, w który uposażyła swoją córkę Anna Paskowa w 1681 r., jest prawdopodobne, że otrzymała ją jednak w spadku po ojczymie, który zanim osiadł w Małopolsce, brał udział w kampanii moskiewskiej bijąc się pod wodzą hetmana Czarnieckiego pod Połonką, a potem nad rzeką Basią, a po r. 1661 pełnił funkcję przystawa przy

<sup>286</sup> Ikona, *Zbawiciel nie ręką uczyniony; Nie rozpaczaj po mnie Matko*, koniec XVI w., 31 x 25 cm, dr. temp., poch. z Ławy Troicko-Sergijewskiej, Sankt-Petersburg, Ermitaż – Антонова, Мнева 1963 II, poz. 589, il. 64.

<sup>287</sup> Borys Sieriebrickow, *Bogurodzica Szujaska* – Antonova, Мнева 1963 II, poz. 590, il. 65.

<sup>288</sup> Podobny ornament na ramach górnej i dolnej występuje w innej jeszcze ikonie tej szkoły: Posnik Dermin, *Matka Boska w typie Włodzimierskiej ze świętymi w polach*, szkoła Stroganowych, przed 1589, dr. temp., 36 x 29 cm, z kolekcji Pawła Korina – Антонова 1966, il. 83.

<sup>289</sup> Ciara 1990, s. 112. Czarniecki traktowany był jako przedstawiciel grupy *homines novi*, którym stare rody senatorskie, do których należeli m.in. bracia Ossolińscy, Jerzy, kanclerz i Maksymilian, podskarbi nadworny, blokowały dostęp do urzędów, a co różnoważyla polityka króla Jana Kazimierza, doceniającego talent i zapal młodych dowódców stanowiących przeciwagę zasiedziałej magnaterii i wzmocnienie władzy królewskiej – *ibidem*, s. 44, 46, 52.

<sup>290</sup> Ikona *Matki Boskiej* w typie *Eleusy*, naśladowująca wiernie w kompozycji i proporcjach ikonę *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, przechowywana w krakowskim klasztorze bernardynek przy ul. Poselskiej, nie posiada żadnej opublikowanej monografii. Wzmiankowana w *KZSP*, gdzie określono jej czas powstania na w. XV, ze wskazaniem, że jej tło jest wyciskane w ornament geometryczny i że przechowywana jest „w metalowych sukienkach i koronkach” (*KZSP* IV 1971, 2, s. 156) oraz w opracowaniu skarbów krakowskich klasztorów w związku z jej ekspozycją na wystawie dzieł ze zbiorów klasztoru bernardynek (Nowak, Turdza, 2000, s. 159), stała się tematem pracy magisterskiej Anny Radziwiłł, obronionej w IHS UJ. Informacja, dopisana ołówkiem, o przekazaniu ikony klasztorowi przez Konstancję Łącką zawarta jest również w karcie inwentaryzacyjnej – Blak 1977a.

<sup>291</sup> *Kronika klasztoru bernardynek w Krakowie*, s. 15 – za: Radziwiłł. Według ustaleń Autorki musiała do niego wstąpić jednak dwa lata wcześniej – Radziwiłł, s. 5.

<sup>292</sup> Radziwiłł, s. 2.

poselstwie moskiewskim do Polski. Z kolei na przełomie lat 1663 i 1664 brał udział w wyprawie wojennej króla Jana Kazimierza na ziemie zajęte przez Rosjan<sup>293</sup>.

Ikona, tak jak uprzednio omówiona, należy do typu *Matki Boskiej Miłosiernej* (gr. *Eleusy*, cs. *Umilenie*)<sup>294</sup> [15.7]. Bliska analogia ikony znajduje się w HMA, przejęta ze zbioru studytów<sup>295</sup>. Charakterystyczna dla obu ikon jest szeroka rama nieco ciemniejszej barwy, niż pole środkowe, typowa dla szkoły stroganowskiej. Wspólny jest wyraźny nacisk na graficzne opracowanie fałdów szat i finezyjnego ornamentu na maforionie Marii. Zwraca uwagę ów silny, archaiczny linearyzm, który upodabnia ikony tej szkoły z końca XVI i początku XVII w. do ikon końca w. XV. To, co wyróżnia ikonę *Krakowską*, to obecność na jej obramieniu, u dołu postaci św. Paraskewy Piatnicy, świętej popularnej na Rusi, która mogła odnosić się do wielu świętych o tym imieniu, a według niektórych badaczy nigdy nie istniała, jako że chodziło tu jedynie o personifikację Wielkiego Piątku (gr. *Paraskeue*)<sup>296</sup>. W ikonie *Krakowskiej* święta trzyma krzyż z podwójną belką i skośnym suppendaneum, a jej obecność dobitnie akcentuje przesłanie wizerunku *Matki Boskiej Miłosiernej*, związanego w literaturze z przeżywaniem Męki Pańskiej. Podpis umieszczony nad jej głową posiada charakter podobny do innych przykładów wspomnianej szkoły.

Pod względem stylu ikona należy do dzieł szkoły Stroganowych, aktywnych od końca XVI do 2. połowy XVII w., zatem datowanie jej w *KZSP* na w. XV jest błędne. Do cech charakterystycznych należy w tym przypadku większa szerokość obramienia u góry i dołu, niż po bokach i zachodzenie obrysu nimbu Marii na obramienie górne. Tło nie było szczególnie opracowywane, gdyż często równoległe z ikoną wykonywano sukienki i taką też posiadała ikona *Krakowska*<sup>297</sup>. Anna Radziwiłł wskazała szereg analogii związanych ze szkołą Stroganowych, które można traktować jako bliskie warsztatowo innej ikonie czczonej w kościele na ziemiach polskich, tj. w Strabli [13]. Można zatem uznać te ikony za dzieła przygotowywane seryjnie, zbliżone wymiarami, dobre pod względem warsztatowym, choć nie wybitne i przygotowywane do przekrycia sukienkami, stąd malarze skupiali się w nich na opracowaniu partii twarzy Marii i Jezusa i ich dłoni. Analogiami są tu inne dzieła

<sup>293</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>294</sup> Ikona była konserwowana przez osobę prywatną w latach 70. XX wieku, lecz brak jest związanej z tym dokumentacji (*ibidem*, s. 6). Wskutek działań konserwatora-amatora zniekształcone zostały pewne partie malowidła, pozakładane grube kity i pogrubione rysy twarzy, nos wydłużony, który zyskał nienaturalny spiczasty kształt. Być może wtedy zostały wykonane na odwrociu pionowe nacięcia, w które wprowadzono listwy wzmacniające. Obraz przekrywał pierwotnie metalowy okład, który zaginął prawdopodobnie w czasie konserwacji kościoła i ikony w latach 70. XX wieku (*ibidem*, s. 1).

<sup>295</sup> *Matka Boska Eleusa „Włodzimierska”*, ikona, XVII w., dr. temp., 31,2 x 26,8 x 2,5 cm, poch. nieznanie, przejęta ze zbiorów lwowskiego monasteru studytów, Lwów, HMA. Wg Дмитрух 2008, il. na s. 108.

<sup>296</sup> Termin *Paraskeue* to w istocie Przygotowanie, dzień przed Szabatem, i jako taki personifikowany jest np. w *Homiliach* Grzegorza z Nazjanzu (*Paris. Grec. 510*, fol. 285), o czym przypomniał Ch. Walter – Walter 2000, s. 383. W wypadku wspomnianych *Homilii* odnoszony jest do Pasji Chrystusa. Naturalnie nie wykluczało to kultu historycznych męczennic o tym imieniu, z których najbardziej powszechnie znane pochodziły z Ikonium (święto 28.10) i Epibaty (święto 14.10). Trzeba przy tym od razu podkreślić, że typ św. Paraskewii, jako trzymającej swoją głowę (gr. *cephalophorus*) popularny na Bałkanach, nieznanymi był sztuce ruskiej, w której jej atrybutem pozostał przeważnie krzyż oraz strój mniszki – *ibidem*, s. 392-394; na temat ikonografii św. Piatnic – Kruk 2007d.

<sup>297</sup> Radziwiłł b.d., s. 21.



tego warsztatu 1. poł. XVII w., których twórcy należeli do najlepszych w tej szkole, tj. Nikifora Sawina, Nazarija Istomina czy Czirina Prokopija. Bliska analizowanej ikonie wydaje się być ikona przypisywana Istomiej Saawinowi i datowana na koniec w. XVI<sup>298</sup>.

## II.5.2. Ikony moskiewskie w Wielkim Księstwie Litewskim

Najwięcej ikon proveniencji moskiewskiej, jak należałoby się spodziewać, winno było zachować się na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Dane statystyczne przytoczone przez Waldemara F. Wilczewskiego wskazują, że obrazy określane w wizytacjach jako moskiewskie były rozproszone na terenie diecezji wileńskiej i dopiero historie konkretnych dzieł wskazują na okoliczności ich wprowadzenia do kultu w kościołach rzymsko-katolickich.

Zatem w Wizunach obrazki moskiewskie *JMP Reymera studzy dali, obrazik siódmy moskiewski JMP Staniszewski dał* [110]. Ci sami słudzy podarowali dwie płócienne moskiewskie chorągiewki<sup>299</sup>. Do kościoła różańskiego obraz moskiewski ofiarował Samuel Kuściński, drugi – *św. Mikołaja* – Teodor Kosiołko [57]. W Rohotnej obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* ofiarował w darze Aleksander Karczewski.

Znamienna zaś jest informacja o obrazie ruskim, który trafił do kościoła „farskiego” mereckiego za pośrednictwem księdza, któremu ofiarował go „major JKM z Moskwy powróciwszy”<sup>300</sup> [99]. Do Olity *Moskiewski* obraz *Przemienienia Pańskiego* ofiarował Stefan Krucki, *Matki Boskiej na miedzi malowany ruski JMP Szalewski*, zaś osiemnaście wizerunków moskiewskich pochodziło z daru JMP Gotowieckiego [103].

Waldemar F. Wilczewski wysnuł wniosek, że dary składały przede wszystkim osoby stanu szlacheckiego, a przypadki ich ofiarowania na początku lat 60. XVII w. mogły mieć związek z zakończonymi działaniami wojennymi przeciw Moskwie. Przywołał tu przy tym opinię Józefa Maroszka, który sformułował taki sąd w odniesieniu do obrazu z kościoła w Strabli<sup>301</sup> [13], a piszący te słowa także też wypowiedzi udzielił prof. Tadeuszowi Chrzanowskiemu przy okazji rozmowy o pochodzeniu ikon moskiewskich w kościołach Małopolski w r. 1999. Podobną opinię nt. pochodzenia ikon tzw. moskiewskich wyraził ks. Michał Janocha<sup>302</sup>. Podzielił on mianowicie ikony w Wielkim Księstwie Litewskim na trzy grupy: 1. Malowane przez malarzy białoruskich, przeznaczone do cerkwi prawosławnych i unickich; 2. Ikony związane ze środowiskiem staroobrzędowców, przeznaczone do ich obiektów kultu i należące pod względem stylistycznym i ikonograficznym do sztuki rosyjskiej oraz 3. Importy z Państwa Moskiewskiego pozyskane

<sup>298</sup> Isotma Sawin (?), *Matka Boska Smoleńska w otoczeniu świętych*, część czteroskrzydłowego ołtarzyka, szkoła Stroganowych, koniec XVI w., dr. temp., 25,5 x 22,5 cm – Антонова 1966, il. 88.

<sup>299</sup> Wilczewski 2005, s. 8.

<sup>300</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>301</sup> *Ibidem*, przyp. 87 na s. 9.

<sup>302</sup> Janocha 2008a, s. 31; Janocha 2008b, s. 36.

jako łupy wojenne w czasie walk polsko-rosyjskich, zakupów lub darów<sup>303</sup>. Wśród tych ostatnich wskazała na cztery ikony znajdujące się dotąd w kościołach katolickich, a mające genezę niewyjaśnioną, tj. w kościele Nawiedzenia NMP w Twerach na Litwie – ikona *Matki Boskiej Tychwińskiej*<sup>304</sup> [18]; w kościele w Strabli k. Bielska Podlaskiego<sup>305</sup>; w kościele śś. Filipa i Jakuba w Wilnie (wielokrotnie przemalowywana) w typie *Matki Boskiej Smoleńskiej*<sup>306</sup> [19] oraz *Matki Bożej Znaku* w Sarkarach na Łotwie<sup>307</sup> [20].

Wniosek zatem nasuwa się dość oczywisty i najbardziej przekonujący, że w istocie mogły te wizerunki być łupami wojennymi, aczkolwiek mogły też niekiedy zostać pozyskane na terenie Państwa Moskiewskiego na drodze zakupów, ewentualnie jako dary. Pierwsza możliwość wydaje się jednak najczęstszym powodem ich pozyskania: *Obraz Piotra [świętego] na desce mały. 11. Obraz także Pawła świętego] obadwa od positiwu kryńskiego które Moskwa tu porzuciła*<sup>308</sup> [101]. Można przypuszczać, że traktowane były niczym wota i ofiarowane w akcie dziękczynienia za powodzenie w wyprawie i szczęśliwy powrót do kościołów parafialnych rodowej miejscowości. To tłumaczy częste wzmianki o obrazach moskiewskich wiszących na ścianach świątyń w XVII wieku, z których najwięcej pochodzi z lat 30. XVII wieku. Niemniej bywały i takie przypadki jak w Dziśnie [91], że wobec pożaru tamtejszej cerkwi ikony zdeponowane zostały w kościele katolickim – sześć obrazów zawieszono na ścianach świątyni, odnotowywano też przypadki odwrotne, np. w Braślawiu<sup>309</sup>.

Na Podlasiu zachowały się dwa obrazy, z których jeden ma metrykę moskiewską, lecz wskutek prawdopodobnych przemalowań jest dość odległy od ewentualnych wzorów, stąd opisany w kolejnym rozdziale, oraz drugi, który tej metryki nie posiadając, jest czystą stylową ikoną szkoły moskiewskiej. Oba też umieszczone są w ołtarzach głównych kościołów rzymsko-katolickich położonych blisko siebie – w Juchnowcu [21] i w Strabli [12].

Strabla należała do innego dekanatu i innych właścicieli, aniżeli Juchnowiec<sup>310</sup>, zarazem jednak moskiewskie pochodzenie ikony, która do niej trafiła, budzi

<sup>303</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>304</sup> Baniulyté 2002, s. 176-177.

<sup>305</sup> Niżyński 1991, s. 82-83.

<sup>306</sup> Račiūnaitė 2002, s. 223-240.

<sup>307</sup> Janocha 2008a, s. 31.

<sup>308</sup> Cyt. za: Wilczewski 2005, aneks, s. 5.

<sup>309</sup> Mironowicz 1997, s. 9.

<sup>310</sup> Wiadomo, że historia wsi sięga 20. l. XVI w., gdy z nadania królewskiego stała się własnością Macieja z Krajny zwanego Lisem – Hościłowicz 2000, s. 7. Wieś należała do parafii supraskiej w dekanacie bielskim, posiadając w końcu XVI lub na początku w. XVII kaplicę położoną w obrębie zabudowań dworskich lub w ich pobliżu. Kościół drewniany miał być fundowany przez Adama Turowskiego, stolnika wiskiego, właściciela tych dóbr od początku w. XVII. Z r. 1616 pochodzi akt informujący o wybudowaniu świątyni zachowany w *Aktach Grodzkich* w Brańsku, zaś z r. 1612 zachował się zapis uposażenia świątyni, jak i jej inwentarz z dodaną informacją *Za wladaniem XDza Matheussa Żebrowskiego*, który proboszczem był od 9 sierpnia 1617 do 26 sierpnia 1619 roku – *ibidem*, s. 8-9 oraz przyp. 14. Stąd zapewne w innych publikacjach obecna jest informacja o inwentarzu z r. 1617: *Polskie Madonny* 1999, s. 82; Niewiński 2006, s. 118. W *Summaryuszu* dokumen-

najmniej wątpliwości<sup>311</sup>. Ikona *Matki Boskiej* w kościele parafialnym pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Strabli miała być wzmiankowana już w r. 1612 wraz z dwoma innymi obrazami moskiewskimi [13. Wypis 1]<sup>312</sup>. Kościół drewniany prawdopodobnie spłonął w l. 20. XVII w., lecz uznaje się, że obraz ocalał i do niego odnosi się wzmianka o obrazie w ołtarzu głównym kościoła, tym razem murowanego w testamencie Gabriela Kurzenieckiego z r. 1696, właściciela Strabli od r. 1674, jako o obrazie *Panny Najsświętszej* cudami słynącej: *Cudno y Łask Wiele przy Cudownym Obrazie Panny Najswiętszey doznawali*<sup>313</sup>.

W r. 1770 w *Status beneficij Strablensis* odnotowano, że kościół popadł w ruinę, zaś w „ołtarzu wielkim jest obraz łask pełny N.M.P., wysokości i szerokości – po czwerci dwie”<sup>314</sup>. Jeszcze raz jest mowa o wymiarach obrazu w inwentarzu kościoła z r. 1782:

obraz łaskami słynący Najswiętszey Maryi Panny wysokość i szerokość tego obrazu po puł łokcia, przykryty srebrną sukienką, „mieściami pozłacaną”, otoczony srebrnymi wotami [...]<sup>315</sup>.

---

tów w AAB znajduje się wykaz dokumentów odnoszących się do kościoła strabelskiego, z których najstarszy nosił datę 1630, wydany przez stolnika wiskiego Adama Turowskiego.

<sup>311</sup> Zdjęcie ikony opublikowano w opracowaniu poświęconym kultowi maryjnemu w Polsce i Rosji (*Kult maryjny...* 1989, il. 46), zaś w karcie inwentarzowej z r. 1994 podano, że ikona z końca XVI w. o wymiarach 32 x 27 cm namalowana została na drewnie lipowym w technice tempery i przykryta sukienką z białego stopu metali z poł. w. XVIII (Stankiewicz 1994, s. 20-22). Wskazano też na przeprowadzoną konserwację w r. 1975, w wyniku której zabezpieczono lico ikony przez podklejenie pęcherzy, oczyszczenie z brudu, usunięcie poprzednich retuszy i starego werniksu oraz wypunktowanie kitów i nałożenie nowego werniksu. Hościłowicz w studium poświęconym ikonie wskazała, że „Ledwie przywołany tu problem strabelskiej ikony wymaga odrębnych badań, dociekań i potwierdzeń źródłowych”, przy czym kult maryjny zaznaczył się właśnie za czasów Adama Turowskiego, o czym mają świadczyć wezwania wzniesionej przez niego świątyni – Najswiętszej Maryi Zwiastowania – Hościłowicz 2000, s. 56. Przychyłając się do identyfikacji obrazu z jednym z tych moskiewskich wzmiankowanych w r. 1612, nie wykluczyła, że mógł pojawić się w kościele w czasie jego przynależności do Kościoła unickiego (*ibidem*, s. 55), wydaje się jednak mało prawdopodobne, gdyż w istocie cechy stylowe ikony jednoznacznie wskazują na jej moskiewską proveniencję.

<sup>312</sup> J. Hościłowicz zwróciła uwagę, że fakt, iż spośród dwudziestu dwóch obrazów na siedemdziesiąt obiektów objętych inwentarzem część należała do kręgu kulturowego łacińskiego (św. Stanisław, św. Kazimierz), a część – bizantyńskiego, „świadczyć to jedynie może o zrozumieniu myśli ekumenicznej, wyrażonej już w 1439 r. Unią Florencką i potwierdzonej w 1596 r. Unią Brzeską” – Hościłowicz 2000, s. 10. Nie wdając się w polemikę z przedstawioną tezą, wydaje się, że powody zaistnienia wschodniego obrazu kultowego w świątyniach katolickich Rzeczypospolitej mogły być zdecydowanie bardziej prozaiczne, jak wskazuje na to szereg przykładów innych obrazów moskiewskich pozyskanych w trakcie tzw. *Dymitriad*.

<sup>313</sup> AAB, niesygn., *Actum in Curia Regia* – testament z r. 1696 wciągnięty do akt w Brańsku w 1728 r. – cyt. za: Hościłowicz 2000, przyp. 35 i s. 32. W w. XVIII przez ok. trzydzieści lat do lat 60. kościół strabelski miał status kościoła unickiego, zaś w r. 1766 nastąpiła katastrofa, gdyż „fajcata kościoła odwalila się z całym chórem” – APB, *Teki Glinki*, t. 412, s. 1-2 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 36.

<sup>314</sup> APB, *Teki Glinki*, t. 412, s. 2-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 37.

<sup>315</sup> ADD, Archiwum Parafii w Strabli III/I/1782, *Status Beneficij Strablensis* [...], k. 1-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 39.

Status obrazu, jako cudownego i nadal przykrytego srebrną sukienką potwierdził inwentarz z r. 1795, w którym też po raz pierwszy wymieniono stojące po bokach ołtarza posągi śś. Piotra i Pawła<sup>316</sup> [13.2]. W inwentarzu r. 1860 zapisano, że nie re-staurowane od 1770 r. ołtarze były w złym stanie, w tym ołtarz wielki marmoryzowany z otartą pozłotą z dwoma obrazami:

podwojny obraz Zwiastowania i słynący łaskami Matki Boskiej, z których ma jeden wysokości i szerokości po poł łokcia, drugi zaś większego rozmiaru długi na łokci dwa i szerokości blisko 1½ łokcia zawiera<sup>317</sup>.

Bardzo trafna okazała się sugestia Janiny Hościłowicz, że koła widoczne na odwrocie ikony wskazują na podobieństwa do ikon tzw. stroganowskich, wskazując nawet podobną ikonę z grupy *Deesis*, tj. *Matki Boskiej* z końca XVI w., namalowaną przez malarza Persza z nakazu Maksima Jakowlewicza Stroganowa<sup>318</sup> [13.8.]. Wymiary obu ikon zbliżone są do kwadratu: ikony *Strabelskiej* – 32 x 27 cm, ikony z grupy *Deesis* – 40 x 33,5 cm. Na rewersie każdej z ikon *Deesis* występują charakterystyczne koła z wpisanymi w niej nazwiskami zamawiającego oraz wykonawcy, stąd wiadomo, że ikony *Zbawiciela* i *Jana Chrzciciela* malował malarz Perwuszyn, uczeń Prokopiewa, zaś ikonę *Matki Boskiej* – malarz Persz.

Słuszność szukania analogii *Strabelskiej* ikony w tym kręgu wykonawców potwierdza inna ikona z grupy *Deesis*, przypisywana Istomie Sawinowi i datowana na ostatnią ćwierć w. XVI<sup>319</sup> [13.9.]. Ikona pochodzi ze staroobrzędowej molebni w Sankt Petersburgu, co dobrze tłumaczy jej archaizującą ikonografię wywodzącą się wszak z typu *Hagiosoritissy*, który na Rusi stał się popularny począwszy od wprowadzenia do kultu *Matki Boskiej Bogolubskiej* w w. XII<sup>320</sup>, w wariacie Marii ujętej w profilu w pozie modlitewnej, lecz zarazem w pełnej postaci. Ten archaizujący wariant Marii trzymającej w dłoni rozwinięty zwój z napisem (w tym przypadku: *ВЛАДЫКО ВСЕДЕРЖИТЕЛЮ ПРЕКЛОНИ УХО ТВОЕ КО МНЕ И УСЛЫШЬ МЯ...*) przywołany został pod koniec w. XVI w środowisku starowierów, którzy poszukiwali starych wzorów ikonograficznych, by mogły być przeciwstawione zagrożeniu jakie niosła dla tradycyjnej ortodoksyjnej ikonografii rosnąca popularność grafiki zachodnioeuropejskiej i działalność artystów zachodnich w Moskwie oraz utożsamianym z tymi tendencjami reformami patriarchy Nikona i wynikającymi z nich postanowieniami tzw. Soboru Stu Rozdziałów. I w tym przypadku rozmiary ikony są bardzo podobne (39,9 x 33,1 cm) z opisem na rewersie: *МАКСИМА СТРОГАНОВА ПИСМО ИСТОМЫ САВИНА*, datowanym

<sup>316</sup> ADD, *Archiwum Parafii w Strabli*, III/I/1795, *Inwentarz Kościoła i Plebanii Strabelskiej* [...], s. 1-4 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 40.

<sup>317</sup> ADD, *Archiwum Parafii w Strabli*, III/I/1860, [tytuł nieczytelny], s. 1-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 43.

<sup>318</sup> Антонова 1966, il. 86 i s. 93 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 55.

<sup>319</sup> Видинбахова 2005, kat. i il. 71.

<sup>320</sup> Oryginalna ikona została ofiarowana przez księcia Andrzeja Bogolubskiego do monasteru Narodzenia NMP w Bogoljubowie w 1158 r., przy czym w takim ujęciu Maria znana jest też z wotywniej mozaiki w bazylice św. Demetriusza w Salonikach, stąd należy ją zapewne wywodzić z kompozycji *Deesis*. Pierwotne ujęcie całopostaciowe Marii w kolejnych naśladowaniach było zredukowane do popiersia – Kondakov 1915, s. 298 i nast.; Myslivec 1999, s. 96-97.

jednak na w. XVII. O samym malarzu wiadomo bardzo mało, poza tym, że przez pewien czas był nadwornym malarzem ikonowym w słynnej Orużejonej Pałacie na moskiewskim Kremlu i że zmarł w r. 1586, a związanych z nim jest zaledwie około dziesięciu ikon w zbiorach moskiewskich i petersburskich, z wymienionym na rewersach imieniem malarza<sup>321</sup>.

Jak widać z powyższych przykładów podobne ikony malowane były w istocie seryjnie, ich niewielkie, niemal identyczne, wymiary pozwalały na ich łatwe przenoszenie, a zaliczyć do nich można ikonę *Marii* z grupy *Deesis* w zbiorach HMA, która przejęta została wraz z innymi ze zbiorów oo. Studytów, rozproszonymi w wyniku represji władz komunistycznych<sup>322</sup> [13.10.]. Cała grupa ma cechy typowe dla szkoły Stroganowych, zatem posiada te same cechy, co ikony omówione wyżej. W tym przypadku znów zachodzi niewielka różnica w ułożeniu lewej dłoni Marii, która spoczywa na maforionie. Ikony grupy *Deesis*, niewiadomego pochodzenia, być może należały, tak jak inne rosyjskie w zbiorach postudyckich, do pozyskanych w czasie Dymitriad. Kilka ich przykładów dobrej klasy, również nieznanego pochodzenia, opublikowanych w albumie wydanym w r. 2008 wskazuje na ich wyraźnie rosyjską, raczej moskiewską proveniencję i czas powstania w końcu XVI lub 1. poł. XVII w., chociaż we wspomnianej publikacji datowane są często ostrożnie na w. XVIII<sup>323</sup>.

Podobnie jak ikona *Strabelska*, w niejasnych okolicznościach trafiła do kultu katolickiego ikona *Matki Boskiej z Jezusem* w typie *Gruzińskiej*, do II wojny światowej znajdująca się w klasztorze cysterskim w Wistyczach na Białorusi, a po wojnie przeniesiona do klasztoru cysterskiego w Szczyrzycu [11]. Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie odnotowali w odniesieniu do zbiorów klasztoru, że

warto zwrócić uwagę na dwa wartościowe dzieła, których w czasach Tomkowicza w klasztorze szczyrzyckim jeszcze nie było [...] malowana na desce ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w typie Hodegetrii Jerozolimsko-Gruzińskiej, zapewne z 1. poł. XVI wieku, która do Szczyrzycy przywieziona została dopiero po II wojnie światowej, z byłego kościoła cystersów w Wistyczach (obecnie na Białorusi)<sup>324</sup>.

Wizerunek ten należy do wariantów podstawowego typu *Hodegetrii* – zwanego „Gruzińskim”, od wzoru znajdującego się w monasterze Gruzińskim (Iwiron) na

<sup>321</sup> *Ibidem*, s. 71. Jeszcze jedna ikona z podobną inskrypcją na zwoju trzymanym przez Marię znajduje się w Muzeum Podlasia Południowego, niemal całkowicie zasłonięta ryżą: *Hagiosoritissa*, ikona, koniec XVIII – początek XIX w., układ srebrny, 47,5 x 38 cm – Janocha 2008b, il. na s. 129.

<sup>322</sup> *Matka Boska Intercesyjna* z grupy *Deesis*, ikona, szkoła Stroganowska, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 29 x 24,4 x 2,6 cm, poch. nieznanne, przejęta ze zbiorów lwowskiego monasteru Studytów, Lwów, HMA. Wg Дмитрух 2008, il. na s. 112 [datowana ze znakiem zapytania na XVIII w.].

<sup>323</sup> Дмитрух 2008, są to *Matka Boska Jerozolimska (Gruzińska)*, opisana w albumie jako *Smoleńska*, koniec w. XVI (datowana na XVIII w. ze znakiem zapytania) – il. na s. 104; *Matka Boska Korsuńska* z w. XVII (?) – il. na s. 107; *Matka Boska Włodzimierska* z k. w. XVI – il. na s. 108; *Św. Jan z Damaszku*, w. XVII – il. na s. 109; *Matka Boska Kazańska*, w. XVII – il. na s. 110; ikony rzędu *Deesis* z końca w. XVI (datowane: XVIII w.?): *Chrystus Pantokrator* – il. na s. 111, *Matka Boska Intercesyjna* – il. na s. 112 i *Św. Jan Chrzciciel* – z tego samego rzędu *Deesis* – il. na s. 113.

<sup>324</sup> *Tomkowicza inwentarz limanowski*, s. 115, przyp. 578; Maszczak 2000, s. 18-19, kat. poz. II/4, tabl. barwna s. 75.

Górze Athos. Chrystus w tym wariacie jest swobodniej upozowany i zwraca się do Bogurodzicy z gestem błogosławieństwa. Prawa noga Chrystusa jest zwyczajowo nieco uniesiona, co mogło być powodem modyfikacji w celu nadania wizerunkowi charakteru bardziej surowego.

Do niedawna nieznaną literaturze, opisana została w charakterystyce zbiorów szczyrzyckich jako *obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem* w typie *Hodigitrii Jerozolimsko-gruzińskiej* i datowana na 1. poł. w. XVI<sup>325</sup>. Zdaniem ks. Michała Janochy rozpowszechnieniu tego wariantu w sztuce nowogrodzkiej służyć mogło naśladownictwo ikony czczonej w soborze sofijskim w Nowogrodzie<sup>326</sup>. Znany był na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, na co wskazują ikony z XV-XVI w. z Wistycz, z kościoła św. Barbary w Pińsku i Kamieńca Kaszyrskiego w Muzeum Regionalnym w Równem.

Wyraźnie widoczne są nieszczęśliwe ingerencje w układ nóg Chrystusa, zmieniony na równoległy, które mogły mieć miejsce już po II wojnie światowej. Ikona zdradza pokrewieństwo z innymi, zachowanymi na Podlasiu, aczkolwiek tak stare ikony na tych terenach należą do wyjątków. Zbliżona w typie, rozmiarach i formie jest ikona przechowywana w cerkwi prawosławnej w Bielsku Podlaskim o znacznie lepiej rozpoznanej proveniencji<sup>327</sup>. Trudno rozstrzygnąć, czy ikonę namalował warsztat moskiewski<sup>328</sup>, czy też nowogrodzki<sup>329</sup>, ponieważ wspólna dla przykładów obu kręgów jest silna grafizacja, a zwłaszcza sposób opracowania twarzy Marii. Zniekształcona w efekcie nieudolnej renowacji zachowuje osobliwy detal, nie wiadomo, niestety, czy należący do warstwy oryginalnej, w postaci guzów imitujących kameryzację na *clavusie* szaty Jezusa oraz na sukni Marii, co wskazuje na wzory z kolei zachodnie, wprowadzane do ikon na ziemiach ruskich w obrębie Rzeczypospolitej. Przykładem tego jest ikona *Chrystusa Pantokratora* w cerkwi parafialnej w Milejczycach na Podlasiu, datowana na 1. poł. XVII w., gdzie duże prostokątne i romboidalne imitacje kamieni zdobią *clavus chitonu* Jezusa, podobnie jak łuk arkady w górnej partii ikony<sup>330</sup>.

Z klasztorem katolickim na Białorusi związany jest kult ikony *Matki Boskiej* w kościele pw. Nawiedzenia NMP w Gudohajach (białor. *Гудажай*) diecezji grodzieńskiej [21]. Od XVIII w. przechowywana była w klasztorze karmelitów bosych, sprowadzonych tu przez rodzinę Wojnów z Wilna, którzy opuściwszy tę miejscowość wskutek represji po powstaniu listopadowym, powrócili tu w r. 1990<sup>331</sup>. Obraz znajdować się miał na tym miejscu już w w. XVI, przy czym dawniej były to

<sup>325</sup> Morejko 2005, s. 202.

<sup>326</sup> Janocha 2008b, s. 100.

<sup>327</sup> Stankiewicz 1994.

<sup>328</sup> *Matka Boska Jerozolimska*, ikona, szkoła moskiewska, 2 poł. XVI w., dr. temp., 29 x 22 cm, kol. Pawła Korina. Wg Антонова 1966, il. 53.

<sup>329</sup> *Matka Boska Hodegetria*, 1543, dr. temp., 154,7x101x4,8 cm [częściowy destruk], z ikonostasu cerkwi w Wystrokurie w rejonie Archangielska, ГРМ [w:] *Новгородская икона* 1983, tabl. 199.

<sup>330</sup> *KZSP SN XII* 1996, 1, fig. 185.

<sup>331</sup> Wanat 2006, s. 5. Monografia o. Benigiusza Wanata jest pierwszą i wyczerpującą monografią tego wizerunku, stąd opieram się na dokonanych w niej ustaleniach historycznych, których Autor dokonał w oparciu o archiwa wileńskie, grodzieńskie i archiwum karmelitów w Czernej oraz pracach niepublikowanych.

dobra dworskie zwane Polanami, a dopiero po założeniu kościoła i klasztoru przyjęła się nazwa Gudohaje<sup>332</sup>.

Czas i miejsce powstania oraz okoliczności sprowadzenia obrazu do Gudohaj pozostają nieznane. Według tradycji obraz miał się cudownie objawić leśniczemu w przysiółku Polany, na terenie dawnej puszczy oszmiańskiej z racji jego nabożeństwa do Matki Bożej. Obraz miał się pojawić w budzie strażniczej, stąd miejsce nazwano budą w gaju, stąd nazwa miejsca – Budogaje<sup>333</sup>. Ciekawe znów jest tłumaczenie i bardziej wiarygodne, iż obraz został usunięty z prywatnego mieszkania w czasie dość powszechnej konwersji szlachty na protestantyzm w XVI wieku. Z racji odrzucania kultu Matki Bożej, obraz jej poświęcony mógł trafić do leśniczówki.

Pierwsza wzmianka o ikonie odnosi się dopiero do aktu fundacyjnego klasztoru w Gudohajach, gdzie napisano, iż 25 września 1735 r. Ludwika Anny z Sulistrowskich, starościna dziśniejska zakupiła legalnie od Marianny, Heleny oraz Anny z Rozwadowskich obraz *Najświętszej Panny Maryi* na drzewie malowany, który odziedziczyły po swoim ojcu Kazimierzu Rozwadowskim wraz z „uroczyszczem” Głudohaje<sup>334</sup>, a obraz miał mieć wówczas sławę od przeszło stu lat cudownego<sup>335</sup>.

Ikona należy do typu Matki Boskiej Miłosiernej, gr. *Eleusy*, cs. *Umilenie*. Jest to zatem ten sam typ, jaki reprezentuje ikona znajdująca się w krakowskim klasztorze bernardynek [15]. Ich wspólnym odniesieniem jest ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej* stanowiąca najbardziej rozpoznawalny wzór tego typu wizerunku<sup>336</sup>. O. Benigiusz Wanat w monografii poświęconej ikonie datował ją na w. XV, odnosząc ją do szkoły nowogrodzkiej sądząc, że przeznaczeniem jej była dewocja prywatna lub że była to ikona obozowa do namiotu wojskowego<sup>337</sup>. Szarości w kolorycie

<sup>332</sup> Fundacja klasztoru miała miejsce w 1763 r. przy kościele Nawiedzenia NMP. Wcześniej w miejscu kościoła istniała kaplica zniszczona przez wojska szwedzkie w 1656 r., zaś nową wzniosła rodzina Wojnów w 1736 dla łaskami słynącego obrazu Matki Boskiej, zakupionego przez nich w 1735 od rodziny Rozwadowskich – Radziwon 1944, s. 55; Wanat 2006, s. 16.

<sup>333</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 97.

<sup>334</sup> *Gudohaje* 1764, s. 672-673; Wanat 2006, s. 23.

<sup>335</sup> Łopaciński 1940; Wanat 2006, s. 23. Obraz trafił do kultu w kościele gudohajskim, objętym przez karmelitów sprowadzonych z Wilna. W r. 1832 nastąpiła kasata klasztoru, po czym obraz przeniesiono do kościoła w Oszmianach, gdzie pozostawał do r. 1907. Parafia w Gudohajach wskrzeszona została w 1906, a następnie odnowiony kościół, dzięki czemu możliwe było sprowadzenie 2 sierpnia 1907 w święto Matki Bożej Anielskiej obrazu na stałe na jego poprzednie miejsce – Wanat 2006, s. 25.

<sup>336</sup> Najstarsze przykłady tego typu przedstawieniowego pochodzą z terenów peryferyjnych świata prawosławnego z XI w. i jest on obecny we freskach Kapadocji, na Cyprze, a także w ikonkach kamiennych z obszaru Rusi Kijowskiej: np. w dwustronnej ikonce z *Matką Boską* w typie *Umilenie* na awersie i św. Mikołajem na rewersie, przypisana ostrożnie pracowni kijowskiej z końca XII i początku XIII – 1000-летие Русской художественной культуры, il. 283.

<sup>337</sup> *Ibidem*, s. 32. Podobrazie ma płytki kowczeg, na który *zachodzi* aureola Marii; jego wymiary wynoszą 31,2 x 27,7 x 3 cm, zatem jak pisał ks. Alojzy Fridrich, obraz ten był „wielkości arkusza” – Fridrich 1911, 4 [2008], s. 100. Odwrocie wzmocnione jest parą szpong. Według informacji konserwatora Gracjana Achrem-Archemowicza drewno jest być może oliwne lub inne, niewystępujące w tej strefie klimatycznej, natomiast inny konserwator, Franciszek Ksawery Piwocki, utrzymywał, że jest to drewno dębowe – Radziwon 1944, s. 22-24; *Cudowny obraz* 1937, s. 5; Wanat 2006, s. 27. Tło jest srebrne, lecz kolorystyka niepewna podobnie jak zatarty został układ faldów szat i rozliczne szczegóły wskutek kolejnych konserwacji. Stąd też niepewna jest także identyfikacja litery „H”

obrazu wskazują na konwencję kolorystyczną charakterystyczną dla XVII-wiecznej tzw. szkoły stroganowskiej, z którą związane są rozliczne tego typu wizerunki maryjne o niewielkich rozmiarach, mające zapewne przeznaczenie do kultu prywatnego, domowego. Charakterystyczne zwłaszcza jest to, że nimb Marii jest „złocisto-ugrowy w białej otoczce”<sup>338</sup>.

Niewykluczone, że wiele ikon prawosławnych znajdujących się w skarbcu na Jasnej Górze mogło być również efektem ich pozyskania w czasach nowożytnych, choć bezpośrednie wzmianki o nich pochodzą dopiero z końca w. XIX<sup>339</sup>. Przykładem takim jest jeszcze jedna ikona z pracowni Stroganowych z w. XVII, niestety niewiadomego pochodzenia<sup>340</sup>. Mimo że Autorka monografii tego dzieła wyraziła przypuszczenie, iż pozyskano ją dopiero pod koniec XIX w.<sup>341</sup>, nie można wykluczyć, że pozyskanie owych, dobrej klasy dzieł ikonowych, mogło być jednak wynikiem wojen prowadzonych w ciągu XVII w., ewentualnie mogły należeć do darów składanych przez rosyjskich pątników traktujących obraz *Jasnogórski* jako ikonę na długo przed rozbiorami<sup>342</sup>.

Na koniec należy wspomnieć o ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafialnym pw. Św. Trójcy w Żurominie (dawniej kl. franciszkanów-reformatów)<sup>343</sup> [21A], która prezentuje ten sam typ ikonograficzny, co ikona w warszawskim dawnym kościele karmelitów [9]. Według tradycji ustnej, przypomnianej na karcie inwentarzowej, ikonę miał ofiarować do kościoła żołnierz rosyjski, co tłumaczyłoby jej wschodnią ikonografię. W r. 1963 opisana została jako dzieło w stylu bizantyńskim pochodzące z kręgu malarstwa ruskiego, przechowywane w kaplicy przed zakrystią. W ślad za tą ostrożną atrybucją szło jej datowanie w znakiem zapytania na w. XVIII. Najbardziej zaś zastanawia technika opisana jako olej na blasze, co w takim przypadku nakazywałoby traktować to dzieło jako niemalże współczesne, choć oparte o wzory jeszcze XVI-wieczne.

---

w nimbie Chrystusa, która zdaniem Radziwonina, przytoczonym przez o. Wanata, miała być elementem akrostychu „IXEH”: *Jesus Chrystos eleison hymas*, zatem odnosić się do wezwania: „Jezu Chryste zmiłuj się nad nami”.

<sup>338</sup> Wanat 2006, s. 27. W XVIII w. ufundowano do ikony sukienkę srebrną, zaś w 1938 r. nowe, srebrne ramy. Gruntowna konserwacja obrazu miała miejsce właśnie w 1938 r., przeprowadzona przez artystę malarza Gracjana Achrem-Achremowicza z Wilna. Malarz oczyścił ikonę, usunął gwoździe mocujące sukienki, uzupełnił ubytki oraz wykonał kilka kopii obrazu do prywatnego użytku. W r. 2000 konserwacji ikony podjął się Wiktor Łukaszewicz, który ponownie oczyścił ikonę, dokonał uzupełnień i zabezpieczył obraz przez impregnację i dezynsekcję.

<sup>339</sup> *Skarbiec Jasnej Góry* 2000, s. 281.

<sup>340</sup> *Matka Boska Korsuńska*, ikona, dr. temp., XVII w., 36 x 32 cm – *ibidem*, poz. kat. i il. 76.

<sup>341</sup> Agata Duda-Gracz poświęciła ikonie pracę mgr napisaną pod kierunkiem prof. A. Różyckiej-Bryzek, wskazując ściślejszy związek dzieła z warszawskim rodziem Sawinów – *ibidem*, s. 281-282.

<sup>342</sup> *Ibidem*, s. 281. W stosunku do dwóch późniejszych ikon rosyjskich w zbiorach Kurii Arcybiskupiej w Częstochowie prof. T. Chrzanowski również uznał, że mogły zostać pozyskane stosunkowo niedawno, np. z miejscowej cerkwi: *Chrystus Pantokrator*, ikona w srebrnym okładzie z cechą miejską Wołody oraz *Św. Aleksander Newski*, ikona w srebrnym okładzie z cechą miejską Moskwy – *KZSP SN VI* 1995, 1, s. 56, fig. 224-225; Chrzanowski 2001, s. 334.

<sup>343</sup> Ikona, *Matka Boska Hodegetria*, koniec w. XVI – początek XVII, szkoła moskiewska, 61 x 50 cm, dr. temp. – Galicka, Sygietyńska 1962 (tu datowana na w. XVIII [?]), zaś technikę opisano jako *olej na blasze*). Lit.: *KZSP X* 1975, 28, s. 23, fig. 28; Biskupski 1991, s. 27; Chrzanowski 2001, s. 334.



Intrygujące jest też charakterystyczne zdobienie nimbu Marii nakrytego jakby koroną utworzoną przez rodzaj promienistej glorii, zdobionej emalią, która została wykonana z metalu i nałożona na obraz. Pod okładem ukryto również tło i ramy zdobione trybowanym ornamentem roślinnym. W kartuszu okolonym ornamentem u dołu ikony umieszczono napis w języku rosyjskim. Wszystkie te elementy wydają się dość późne, być może z w. XIX, stąd rodzi się pytanie o czas powstania samej ikony, która musiała zostać przywieziona w tej postaci do Żuromina. W warstwie ikonograficznej zwraca uwagę nietypowe ułożenie nóg Jezusa, który jakby kroczy w stronę Marii. Ujęty w profilu obejmuje Jej szyję dłońmi i mocno przywiera policzkiem do Jej smutnego oblicza<sup>344</sup>.

## II.6. Ikony moskiewskie domniemane

Ikona *Matka Boska* w kościele parafialnym w Juchnowcu Kościelnym k. Białegostoku należy do tych nielicznych, które wzmiankowane jeszcze w spisach inwentaryzacyjnych XVII w. zachowała się do dnia dzisiejszego<sup>345</sup> [22]. Należy zarazem do najstarszych zachowanych wizerunków, który można zidentyfikować jako moskiewskie na podstawie przekazów źródłowych. Parafię fundowano w r. 1547 na pamiątkę Trójcy Przenajświętszej, „a potem na cześć i honor Matki Przenajświętszej, Bogarodzicy Maryi i Wszystkich Świętych”, nie było wówczas jeszcze kościoła<sup>346</sup>. Dobra tutejsze otrzymał Stanisław Włoszek, nadworny podskarbi Wielkiego Księstwa Litewskiego z nadania króla Zygmunta Augusta, natomiast uposażenie parafii zatwierdził biskup wileński Paweł Holszański<sup>347</sup>. Do 1764, kiedy rozpoczęto budowę

<sup>344</sup> Wiele wskazuje na to, że ikona pojawiła się późno, brak świadectw jej kultu, a liczne ciekawe, srebrne wota zgromadzone w kościele należałoby łączyć z wizerunkiem *Matki Boskiej Żuromińskiej*, czczonej w ołtarzu głównym kościoła. Ich wybór to charakterystyczny repertuar nóg, oczu, serc, postaci modlących się pod krzyżem, wzbogaconych niekiedy o kilkuwierszowe inskrypcje naniesione atramentem. Co natomiast ciekawe, jedna z nich, znajdująca się za zasuwą obrazu, ofiarowana została przez Wasylego Klinowa, wachmistrza wojsk rosyjskich w r. 1813; Plakietka wotywna, 1813, srebro grawerowane, 12 x 7,1 cm – *KZSP X 1975*, 28, s. 22, poz. 14; Wołosz 1992. Trudno jednak stwierdzić na tym jednym przykładzie, czy byłby to znak jakiejś osobliwej rewerencji, jaką mógł zyskać obraz wśród carskich żołnierzy, a czego pochodną mógł być ów niezwykły dar w postaci ikony maryjnej wschodniej proveniencji, ofiarowanej do żuromińskiej świątyni.

<sup>345</sup> Dzieje parafii i obrazu scharakteryzowane zostały w monografii Joanny Kotyńskiej (Kotyńska 1984) na zlecenie nieistniejących już obecnie Pracowni Konserwacji Zabytków (mps w archiwum WUOZB) oraz monografii ks. Stanisława Niewińskiego (Niewiński 2006) z wykorzystaniem dokumentów zachowanych w parafii juchnowieckiej, przeniesionych w ostatnich latach do AAB oraz dokumentacji w WUOZB. Cennych wypisów z najstarszych ksiąg wizytacyjnych zachowanych w Wileńskiej Bibliotece Uniwersyteckiej dokonał Waldemar Wilczewski (Wilczewski 2005). Składam podziękowania Joannie Tomalskiej z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku za wskazanie i udostępnienie monografii ks. Niewińskiego. Ks. Stanisław Niewiński opublikował w swojej monografii reprodukcje omawianej ikony (*ibidem*, il. na k. XXVI i XXVII), w ołtarzu (*ibidem*, il. na k. XXV) i samej oprawy, której okoliczności powstania opisane zostały wewnątrz drewnianej kasety (*ibidem*, il. na k. XXVIII – tu przytoczony napis przypominający o wzniesieniu ołtarza z kamienia w l. 1800-1801).

<sup>346</sup> Niewiński 2006, s. 38-39. Oryginalny dokument przechowuje AAB. Tłumaczenie: *ibidem*, s. 247-249 i fotokopia: *ibidem*, il. na k. V.

<sup>347</sup> W wykazie dokumentów dekanatu białostockiego odnoszących się do parafii juchnowieckiej w AAB, odnotowano dokument odnoszący się do nadania dla kościoła gruntu i wsi Romejki przez

nowego kościoła murowanego, świątynia juchnowiecka była prostą i skromną budowlą drewnianą, którą już w 1633 określano jako starą, z uszkodzonym dachem i ścianach w nie najlepszym stanie<sup>348</sup>.

Ikony odnotowano w aktach wizytacji kanonika wileńskiego Kacpra Zaliwskiego 16 listopada 1633 jako *Obrazek moskiewski w srebro oprawny*. Waldemar F. Wilczewski oraz ks. Stanisław Niewiński uznali zachowany w kuldzie obraz *Matki Boskiej* za tożsamy ze wzmiankowanym w tej lakonicznej informacji. Wynika z niej zatem, że były w kościele dwa obrazy moskiewskie, jak również „szerzynka moskiewskiej roboty z strzępkami czerwonymi”<sup>349</sup>. Ten drugi przedmiot to niewątpliwie obrus zgodnie z XVI-wieczną jeszcze nomenklaturą staropolską<sup>350</sup>. Do obrazu odnosi się też obszerniejszy opis w wizytacji z r. 1663, w którym ikona – obraz określona została jako cudowna [22. Wypis 2]. Do dziś zachowała się na obrazie srebrna, repusowana i pozłacana sukienka odsłaniająca, przemalowane zapewne, partie twarzy, dłoni i stóp. Z późniejszych dokumentów zwraca uwagę wizytacja generalna sporządzona przez kanonika katedralnego wileńskiego Józefa Żółkowskiego z r. 1740, w której wspomniano o *Beatissima Virginis Mariae Thaumaturgae* w I kondygnacji ołtarza głównego, przy okazji jego opisu [22. Wypis 3]. W inwentarzu z r. 1820 opisano wnętrze nowej świątyni, gdzie potwierdzono, iż obecność w ołtarzu głównym murowanym znajduje się *obraz Cudowny Najszybszej Maryi Panny* [22. Wypis 6]<sup>351</sup>. W XIX w. w wizytacjach sporządzanych w języku rosyjskim obraz

---

Stanisława Włoszka pod r. 1547. Kolejny dokument potwierdzał erekcję, podpisany przez sukcesorów Włoszka w r. 1640 – *Summaryusz*, s. 11. Fundusz kościoła polepszony został już rok później przez Stanisława Lewickiego (*Stanislaus Lewicki Pocillator Podlachiae*) dn. 20 XI 1641 w Niewodniczy, który zarządził *roczną zbożową Ordynaryę z czterech Folwarków jako to: Niewodnicy Lewickich, Kożan, Mienkowszczyzny i Romejki – ibidem, loc. cit.* Tekst fundacji Stanisława Zachariasza [vel Zacharyaszewicza] Wołoszka z 12 XII 1547 r., jak i refundacji 16 V 1640 oraz jej uzupełnienie dokonane przez Stanisława Lewickiego przytoczone zostały w wizytacji generalnej z r. 1740 – *Juchnowiec 1740*, s. [8 i n]. O funduszu w *Wilnie uczynionym* i ponownej erekcji w 1640 przypomniano w *Inwentarzu* z r. 1820 – *Inwentarz 1820*, s. 6. Obecnie parafia znajduje się w archidiecezji białostockiej, w dekanacie Białystok-Południe.

<sup>348</sup> Wiadomo, że były w niej trzy ołtarze, główny i dwa boczne i że kolejne trzy boczne dodane w latach 1633-1639 oraz że znajdowała się w nim osobna chrzcielnica dla unitów – Wizytacja z r. 1740 – Niewiński 2006, s. 84-85. W wizytacji generalnej z r. 1740 odnotowano, że kościół popadł w ruinę wymagając szybkiej naprawy. Nowy kościół, po rozebraniu starego w l. 1761-1764 wznoszony był bardzo długo i pokryty częściowo dachówką ok. 1800 r., choć prace prowadzono jeszcze przez kilkanaście kolejnych lat – Kotyńska 1984, s. 19-20.

<sup>349</sup> Niewiński 2006, s. 119.

<sup>350</sup> Mańkowski 1954, il. 7-8; dwie haftowane szerzynki, dary Anny Jagiellonki.

<sup>351</sup> Wśród srebro wymieniona została *Sukienka u N. M. P. Cudowney Srebrna pozłacana, ramy szerokie blachą srebrną obite pozłacane iest gwiazd 8. natymże ołtarzu pozłacane. Drzwiczki szklane nakolo nich blacha srebrna z zawiaskami zbaczykiem* (Kotyńska 1984, s. 19-20), przy czym trudno rozróżnić, czy chodzi o drzwiczki, za którymi ukryty jest do dziś obraz, czy też te chroniące wymienioną dalej pozłacaną monstrancję – *ibidem*, s. 3. Najstarszym dokumentem państwowym, powojennym dotyczącym obrazu wydaje się karta inwentarzowa w archiwum WUOZB z 1 września 1963 roku – Łytko-Trojan 1963. Elżbieta Łytko-Trojan wskazała na półpostaciowe ujęcie Marii i frontalne ujęcie obu postaci w *monochromatycznej brązowej tonacji*. Jako wcześniejszą literaturę autorka wskazała wzmiankę w monografii biskupstwa wileńskiego: Kurczewski 1912, s. 241. Wymiary podano w przybliżeniu niewątpliwie z uwzględnieniem ram: *ca 40 x 50 cm* i wyjaśnieniem, że z powodów technicznych wykonanie pomiaru nie było możliwe. Stan obrazu określony został jako bardzo dobry.

nazywany był ikoną, podobnie z resztą jak znajdujący się ponad nim obraz Św. Trójcy [22. Wypis 7]<sup>352</sup>, zaś w wizytacji z r. 1919 opisano ołtarz wielki, murowany, zawierający „obrazek w srebrnej szacie N. Maryi” [22. Wypis 8]. Informacje te powtarzano w zachowanych inwentarzach z lat 1921, 1923, 1931.

Ks. Niewiński podał, że istnieje także hipoteza, naturalnie błędna, iż obraz należy do grupy naśladownictw obrazu *Jasnogórskiego*, przypominając je w skromności i prostocie zalecanej przez synod krakowski 1621 r.<sup>353</sup>. Słusznie autor suponował, że ikonę sprowadzono z Państwa Moskiewskiego przez jednego z uczestników wojen moskiewskich w l. 1609-1618 i porównywał go do obrazu w Strabli, który na początku w. XVII opisany został w inwentarzu kościelnym jako „obraz moskiewski, a mający” podobnie niewielkie rozmiary 32 x 27 cm<sup>354</sup>.

Jako potencjalni bezpośredni ofiarodawcy obrazu wskazani zostali Lewiccy, których ród posiadał okoliczne dobra. Jan i Maciej Lewiccy połączeni byli więzami krwi z kniazem Januszem Poryckim, rotmistrzem husarskim, który dowodził chorągwią pancerną w czerwcu 1609 w czasie wyprawy na Moskwę, walcząc m.in. pod Kłuszynem w 1610 r., przechodząc całą kampanię i osłaniając odwrót wojsk polskich spod Moskwy w 1611<sup>355</sup>. Jest prawdopodobne, że ikonę mogli pozyskać od niego, ewentualnie od Jędrzeja Wołowicza, brata Anny (lub Rainy), żony Macieja Lewickiego, który wyznaczony został jako komisarz do wyznaczenia granic między księstwami Żmudzkiem i Kurlandzkim w 1611, potem między Żmudzią a Prusami w 1613, a zyskał sławę zapewne w czasie kampanii moskiewskiej. Inny z braci żony Lewickiego, Eustachy, był z kolei biskupem wileńskim. Lewiccy w końcu posiadali Niewodnicę [100] z innymi ikonami moskiewskimi.

Wobec przemalowania ikony problematyczna staje się możliwość wskazania dokładniejszego wzoru czy analogii, które mogą być z nim porównane, wzięwszy pod uwagę jego domniemany rodowód moskiewski<sup>356</sup>. Teza o wspólnym pochodzeniu

---

Kolejny opis obrazu zawiera dokumentacja wystroju świątyni wykonana na zlecenie dawnych Pracowni Konserwacji Zabytków w r. 1984 przez Joannę Kotyńską (obecnie w archiwum WUOZB), a którą powtórzył w monografii parafii ks. Stanisław Niewiński (2006) [22. Wypis 5]. W karcie inwentarzowej ikony z r. 1985 (w archiwum WUOZB) tej samej autorki podtrzymane zostało datowanie ikony na koniec XVI – początek XVII w., sukienka – l. poł. XVIII w., rama na l. ćw. w. XIX ze wskazaniem, że przeniesiona została ze starszego XVI-wiecznego kościoła – Kotyńska 1985a. Opis pokrywa się z cytowanym powyżej z drobną różnicą co do wymiarów obrazu (25,5 x 31 cm). Istotne uzupełnienie dotyczy jego oprawy [22. Wypis 6]. Ostatnie zdanie tłumaczy datowanie zewnętrznej oprawy w postaci skrzynki na l. poł. XIX wieku. Autorka w opisie stanu zachowania obrazu wskazała na zabrudzenie jego powierzchni, pociemnienie, wykruszenie warstwy malarskiej, widoczne ubytki farby i gruntu, stąd zaleciła jego natychmiastową konserwację. W r. 2004 stan zachowania i postulaty zostały powtórzone. W protokole wizytacji dziekańskiej z r. 1948 podano, że obraz pochodzi z w. XV – Niewiński 2006, s. 116.

<sup>352</sup> To była powszechna norma – obecna także np. w inwentarzach małopolskich odnoszących się do kościoła we Włoszczowej, zachowanych w ADKi.

<sup>353</sup> Łotowski 1987, s. 51; Niewiński 2006, s. 117.

<sup>354</sup> Maroszek 1996, s. 7; Niewiński 2006, s. 118.

<sup>355</sup> Biliński 1983, s. 673-675; Niewiński 2006, s. 118-119. Pogląd o związku obu ikon z Lewińskimi podtrzymał ks. Stanisław Lewiński (rozmowa 05.04.2009), jak i dr Waldemar Wilczewski (rozmowa 06.04.2009).

<sup>356</sup> Dodanych ram do obrazu jest tak dużo, że niejasne jest, która z nich należy do najstarszej warstwy obrazu. Jak się wydaje, bardzo dobre sądzić reprodukcje ikony w monografii ks. Niewińskiego opisaną jako *Cudowny Obraz Matki Bożej Juchnowieckiej, bez ram* prezentują go jednak z ramą

obrazów *Juchnowieckiego* i *Strabelskiego* od Jana Lewickiego, uczestnika wyprawy moskiewskiej, obliguje do ustalenia faktycznych związków łączących domniemanego ofiarodawcę z owymi świątyniami. Wiadomo wszak, że powiększenie opozaszenia kościoła juchnowieckiego nastąpiło dopiero z woli Stanisława Lewickiego w r. 1641. Niemniej ważna wydaje się wzmianka, że już w 1617 r. Jan Lewicki zapisał kościołowi pół włóki ziemi we wsi Złotniki, mimo że kolatorami kościoła pozostawali w 1. poł. XVII w. Włoszkowie<sup>357</sup>.

Według tradycji, do ikon moskiewskich należy wizerunek *Matki Boskiej z Jezusem* w kościele parafialnym pw. Katarzyny Aleksandryjskiej w Nawrze w diecezji toruńskiej<sup>358</sup>[23]. O obrazie proveniencji moskiewskiej w tymże kościele<sup>359</sup> informowali już autorzy *Słownika Geograficzno-Historycznego*, podając, że

Bernard Kruszyński, (...), sędzia ziemski chełmiński (...) stał się właścicielem całej N[awry w] r. 1635. Odnazczył się on w wojnach moskiewskich i inflanckiej wyprawie, po siedmioletniej niewoli w Moskwie wrócił do kraju i przyniósł ze sobą obraz Matki Boskiej<sup>360</sup>.

dotaną w późniejszym okresie, o czym może przesądzać dużych rozmiarów reprodukcja obrazu zachowana w zbiorach ROBiDZB, której okoliczności wykonania nie są wiadome, aczkolwiek można przypuszczać, że pochodzi z lat 60.-70. XX wieku. Tu widzimy obraz faktycznie bez jakichkolwiek ram, co może świadczyć o tym, że rama w monografii ks. Niewińskiego jest jednak późniejsza.

<sup>357</sup> Kotyńska 1984, s. 16. Informacja o tym nadaniu jest dość późna, bo pochodzi z wizyty dekanalnej odbytej w r. 1804. Złotniki zostają wymienione jako wieś parafialna w r. 1633.

<sup>358</sup> Nawra, wieś rycerska była prawdopodobnie wsią biskupią do r. 1231, kiedy całą domenę biskupa Chrystiana przejęli Krzyżacy, choć nie można wykluczyć, że powstała dopiero po 1231 – Dygdała, *Wierchosławski* 1990, s. 13-14. W czasach krzyżackich stanowiła własność rycerską. W granicach państwa polskiego znalazła się po pokoju toruńskim w r. 1466. Na przełomie XV i XVI w. wieś została podzielona między kilku właścicieli. Część lub całość Nawry została zastawiona przez Bernarda i Annę Kruszyńskich, zaś od 1652 r. po w. XIX wieś położona na trakcie między Toruniem a Chełmem i Chełmżą stała się całkowitą własnością dóbr Kruszyńskich herbu Prawdzic, wywodzących się z Kruszyn pod Brodnicą – *ibidem*, s. 23.

<sup>359</sup> Kościół pierwotny prawdopodobnie drewniany, zastąpiony został obecnym, murowanym z kamienia polnego i cegły w w. XIV, gruntownie przebudowany został po zniszczeniach wojen szwedzkich w w. XVII przez rodzinę Kruszyńskich – *SGKP* VI 1885, s. 940-941; Orłowicz 1924, s. 164; *KZSP* XI 1972, 16, s. 49; Dorawa 1974, s. 5. Ucierpiał przede wszystkim w czasie wojny w l. 1626-1629. Wiadomo że w końcu XVI lub na początku XVII w. zyskał trzy ołtarze, z których główny wzniesiony został przez proboszcza Adama Wińskiego. Kolejne przekształcenia przeszedł w l. 60.-70. XVIII stulecia, gdy zyskał rokokowe wyposażenie, m.in. rokokowy ołtarz główny, a centralne miejsce zajął w nim opisywany obraz, ponad którym umieszczono obraz św. Mateusza. Renowacji kościoła dokonano w r. 1849 – *KZSP* XI 1972, 16, s. 49; Dorawa 1974, s. 5. Wcześniej nosił wezwanie św. Mateusza, obecnie – św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Nawra leży na terenie historycznej diecezji chełmińskiej, powstałej w 1243 r., od r. 1992 z niewielkimi zmianami terytorialnymi przekształcona w nową diecezję toruńską.

<sup>360</sup> Dalej podano, że wielki ołtarz został wzniesiony w 1618 za proboszcza Adama Wińskiego i pod koniec noty powtórzono informację, że *Obraz Matki Boskiej w wielkim ołtarzu zie znajdujący, przyniósł z niewoli Bernard Kruszyński, który miał szczególne nabożeństwo do N.M.P. Widział on ten obraz na lipowej okiennicy więzienia, a wypuszczony z 7 letniej niewoli, wyprosił go sobie. Cudownych uzdrowień dużo przy tym obrazie zaszło, o czym świadczą wota na pamiątkę tych uzdrowień przed obrazem złożone, których jest 44* – *SGKP* VI (1885), s. 940-941.

Ikona *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* miała zostać przywieziona zatem według „miejscowej tradycji” z niewoli moskiewskiej przez szlachcica i właściciela dóbr w Nawrze Bernarda Kruszyńskiego, asesora ziemskiego sądu chełmińskiego w 1. poł. XVII w.<sup>361</sup>, w innej wersji – w r. 1619<sup>362</sup>; w jeszcze innej – ok. poł. XVII w. za czasów króla Jana Kazimierza<sup>363</sup>. Związana z tym faktem jest niewątpliwie data nabycia wsi przez Kruszyńskich, która też podawana jest różnie – jako r. 1635<sup>364</sup> lub 1655<sup>365</sup>.

Problem z ustaleniem właścicieli wsi wiązał się zapewne z ich wielością. Do starszych relacji na temat okoliczności sprowadzenia obrazu należy dokument z r. 1779 w posiadaniu parafii w Nawrze, a którego istotny fragment przytoczył w opracowaniu konserwatorskim Marian Dorawa [23. Wypis 1]. Wynika z niej, że obraz objawił się pozostającemu w niewoli Kruszyńskiemu *na Okiennicy Więzienia*. Utrwalona raz legenda powtarzana była już stale, ze staraniem o większe uściślenie faktów i bogatsza o nowe wątki, jak w monografii poświęconej sanktuarium maryjnym w diecezji toruńskiej, w której opisane wydarzenia odniesiono do „czasów króla Zygmunta III Wazy i prowadzonej przez niego wojny z Moskwą w latach 1609-1618” [23. Wypis 2].

Bernard Kruszyński urodził się w l. 1586-1590<sup>366</sup>. Opiekował się nim jego stryj, Jan Kruszyński, dworzanin króla Zygmunta III. Pociągały go od lat młodzieńczych dalekie wyprawy wojenne, stąd zaciągnął się do chorągwi formowanych w Prusach Królewskich ok. 1610 r., a zapewne w celu pozyskania funduszy na uzbrojenie sprzedał w tym czasie wraz z bratem Andrzejem wieś Nejdak<sup>367</sup>. Późniejsze informacje świadczą, że walczył w wojnach szwedzkich, inflanckich, moskiewskich i kozackich. Przez siedem lat miał przebywać w niewoli moskiewskiej. Wiadomo, że brał aktywny udział w wojnach z Moskwą w l. 1609-1618 odznaczając się w kampanii smoleńskiej i bitwie pod Kłuszynem w ramach chorągwi husarskich lub pancernych formowanych przez Ludwika i Władysława Wejherów, ewentualnie oddziałów dowodzonych przez Jana bądź Stanisława Działyńskich. Zatem trafić mógł do niewoli w l. 1611-1612, a opuścić ją po rozejmie dywilińskim z 3 stycznia 1619

<sup>361</sup> KZSP XI 1972, 16, s. 50-51.

<sup>362</sup> *Nawra. Gniazdo Kruszyńskich i Szczanieckich*: <http://www.polskaniezwykla.pl/attraction/20001879.id>: „kościół parafialny, pierwotnie gotycki, przebudowany w XVII i XVIII w., z cudownym obrazem Matki Bożej, który według przekazów został przywieziony przez Bernarda Kruszyńskiego w 1619 r. z niewoli moskiewskiej”. Podobnie Miszewski 2009 – <http://www.niedziela.diecezja.torun.pl/archiwum/0411/grajkowski.htm>: „Niestety, w 1618 r. kościół doszczętnie zniszczono. Na miejscu starej świątyni powstała nowa – pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, konsekrowana prawdopodobnie w 1619 r. z okazji nadania odpustów dla kościoła przez nuncjusza apostolskiego F. Diotalleviego”.

<sup>363</sup> <<http://www.turystyka.torun.pl/index.php?strona=172&back=1#nawra>>.

<sup>364</sup> KZSP XI 1972, 16, s. 49.

<sup>365</sup> Marek Weckwerth, *Nawra z tamtych lat*, „Gazeta Pomorska”, 20 września 2008: *W roku 1635 lub 1652 jej [tj. Nawr – M.P.K.] właścicielami stali się Kruszyńscy* – <<http://www.pomorska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080920/TURYSTYKA/864287760>>. Portret fundatora Bernarda (zm. 1660) w wersji XIX-wiecznej znalazł się w tablicy epitafijnej rodu Kruszyńskich fundowanej do kościoła w r. 1815 przez Konstantego Kruszyńskiego – KZSP XI 1972, 16, s. 51.

<sup>366</sup> Dygdała, Wierchosławski 1990, s. 28.

<sup>367</sup> *Ibidem, loc. cit.*

roku<sup>368</sup>. Prawdopodobnie otrzymał jakieś nadania w ziemi smoleńskiej, po czym brał jeszcze udział w kampanii inflanckiej, zanim powrócił do Nawry i ożenił się z Anną, córką Macieja Wedelsteda przed 1622.

Obraz miał się pojawić w ołtarzu głównym kościoła dość późno, po 1672, kiedy to testamentem Bernard przekazał do kościoła w Nawrze naczynia liturgiczne, m.in. monstrancję, krzyż i patenę<sup>369</sup>. Autorzy monografii poświęconej Nawrze dawowali obraz na 1. połowę XVII w., jako dzieło wykonane na desce lipowej<sup>370</sup>. Jeśli to była ikona to została przemalowana na tyle skutecznie, że obecnie jest to obraz barokowy przysłonięty sukienką srebrną, trybowaną, rokokową z 1767 r. z cechą miejską Torunia i imienną Jana Letyńskiego<sup>371</sup>. Sukienkę fundował po ciężkiej chorobie Antoni Kruszyński w 1766 roku<sup>372</sup>. Jak zawsze w takim przypadku, pozostaje analiza obrazu dokonana przy okazji ewentualnej konserwacji<sup>373</sup> oraz uwagi natury ikonograficznej<sup>374</sup>.

Tablica ma zatem obecnie wyraźnie barokowy charakter i jeśli pierwotnie była ikoną, musiała zostać gruntownie przemalowana, może w XVIII w., np. w czasie gdy fundowano do niego nową, efektowną sukienkę. Podobnie, jak w przypadku większości analizowanych dzieł proveniencji wschodniej, zachowany jest układ ikonograficzny najbardziej popularnego maryjnego typu przedstawieniowego, tj. *Hodegetrii*, opracowanego w tym przypadku światłocieniowio, w duchu malarstwa zachodnioeuropejskiego.

Podobnym przypadkiem do ikony *Klimontowskiej* może okazać się obraz *Matki Boskiej Czortkowskiej*, czczony w kaplicy Kotowskich w kościele św. Jacka w Warszawie<sup>375</sup> [24]. Jest to jeszcze jedno wschodnie dzieło związane z zakonem dominikanów, które jest przykładem zatarcia pamięci o pierwotnej, domniemanej

<sup>368</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>369</sup> Świątynię odnawiał Jan Kruszyński, syn Bernarda, który wznosił też przy okazji poświęconemu epitafium. Ołtarz miał być uzupełniony o istniejące do dziś barokowe tabernakulum z wymalowanymi postaciami św. Piotra i Pawła – *ibidem*, s. 35. W r. 1927 został pomalowany przez malarza Jana Skowrońskiego z Chełmży podobnie jak dwa boczne i ambona i pozłożony (Dorawa 1974, s. 5 – na podstawie umowy włączonej do zbioru reparacji kościelnych na parafii). Odnowiony został w r. 1974 (Dokumentacja konserwatorska – Dorawa 1974) oraz ponownie – wraz z obrazem – prawdopodobnie w r. 2007 (informacja mieszkańców wsi uzyskana na miejscu 9 września 2009). Najstarsze zdjęcie ołtarza z obrazem z r. 1968 znalazło się w opracowaniu M. Dorawy (Dorawa 1974, il. 1). Widać w nim ułożone w pionowe pasy wota w bezpośredniej bliskości niszy z obrazem, który ukryty pod srebrną sukienką odsłonięty był jedynie w partii twarzy i dłoni. Przed pracami konserwatorskimi w r. 1974 ołtarz znajdował się w dość opłakany stan i jego dotyczyły prace opisane we wskazanej monografii. Inną jej ceną wartością była inwentaryzacja opisowa i fotograficzna (wyrzykowa) zachowanych przy obrazie wot.

<sup>370</sup> Dygdała, Wierzechosławski 1990, *loc. cit.*

<sup>371</sup> *KZSP XI* 1972, 16, s. 50-51.

<sup>372</sup> Dygdała, Wierzechosławski 1990, s. 74.

<sup>373</sup> Obraz był konserwowany najprawdopodobniej w r. 2008, lecz nie natrafiłem na dokumentację ani na parafii, ani w Urzędzie Konserwatora Wojewódzkiego w Toruniu.

<sup>374</sup> Podczas oglądu obrazu 8. września 2009 stwierdziłem, że tak obraz, jak i ołtarz poddane były niedawnej renowacji, co potwierdzili miejscowi parafianie informując o konserwacji dokonanej przed dwoma laty przez konserwatora z Torunia. Z kolei z racji zmiany proboszcza przed zaledwie kilkoma dniami nie mogłem uzyskać informacji o materiałach znajdujących się w posiadaniu parafii.

<sup>375</sup> Dziękuję uprzejmie za wskazanie informacji na jego temat mgr Joannie Tomalskiej.

wschodniej, proveniencji. W artykule nt. *Madonny Czortkowskiej* w piśmie katolickim „Niedziela” podano, że XVII-wieczny obraz przewieziono do Polski po II wojnie światowej z Podola<sup>376</sup>. Autorka artykułu wskazała, że nie wiadomo, jak obraz znalazł się w kościele dominikanów w Czortkowie, który stanowił fundację wojewody ruskiego Stanisława Golskiego z r. 1610, choć istniały podania, że podarował go sam król Jan Kazimierz w r. 1663, przy czym razem z obrazami *Matki Boskiej Chełmskiej* oraz *Żółkiewskiej* miał być wożony przez króla na wojenne wyprawy. Według jednakże przytoczonej wersji dominikania o. Konstantego Żukiewicza, miał ten obraz trafić do Czortkowa z kościoła dominikanów w Ostrownie nad Dźwiną, gdzie zasłynął cudami, po czym w obawie przed wojskami rosyjskimi miał być zabrany w r. 1654 do Lwowa, a stamtąd do Czortkowa. W jego koronacji przeszkodził wybuch II wojnie światowej; po 1945 znalazł się w kaplicy kleryków w seminarium krakowskim, a w l. 70. XX w. w Warszawie.

Trop wskazujący na Ostrowno i możliwe pochodzenie owego obrazu z Moskwy potwierdzają informacje zawarte *Atlasie maryjnym* Heinricha Scherera z r. 1702, w którym Autor powołał się na ustalenia jezuity Wojciecha Kojałowicza<sup>377</sup> oraz w *Dzienniku wizytatora klasztorów dominikańskich* z w. XIX<sup>378</sup>. O ile według pierwszej z wymienionych publikacji obraz wywieziono do Lwowa w r. 1654, to według drugiej miał oto nastąpić za poprzedniej wojny, tj. w r. 1634. Opis w *Dzienniku* przypominał, że

klasztor był pierwiej prowincyi Ruskiej s. Jacka, ma cudowny obraz Matki Boskiej. Rzezczony obraz roku 1634 wieziony był do Lwowa z powodu wojny; tam cuda liczne się zdarzały [...] spisane w dwóch księgach [...]. Początkowie ten obraz jest wzięty z Białej miasta, z kościoła Białowierców zwanego (ja rozumiem, że ta Biała, jest Bielogrod w Moskwie) z refektarza przez Piotra Wolnara, budowniczego Smoleńskiego, potem oddany dominikanom smoleńskim, nastempnie x Raymund Rachutowski, przeor Ostrowianski, wyprosił go do swego kościoła i klasztoru Ostrowny<sup>379</sup>.

Trudno rozstrzygnąć, skąd wynikał taki właśnie domysł wizytatora, czy też nazwa w jakiś sposób została przekreślona, aczkolwiek chodziło tu o Starowierów, jako odłam prawosławnych wiernych i ich kościół, niemniej sugestia o wschodnim, moskiewskim pochodzeniu obrazu wpisuje się tu w pewną logikę opisanych tu innych dzieł, z Klimontowa i Nawry. Wszelkie inne charakterystyki obrazu opierają się na formułach obiegowych związanych z jego uroczystym wprowadzeniem do świątyni, czynionych cudach oraz udziale w wyprawach wojennych. Obraz zachowany wskazuje na barokowe modyfikacje, co do których nie ma pewności czy stanowią warstwę oryginalną. Na moskiewską proveniencję zdecydowanie wskazuje natomiast wypis z XVII-wiecznej wizytacji, w której opisano obraz moskiewski w ołtarzu głównym wspomnianej świątyni [24]. Obraz w Ostrownie odnoszony był w XIX w. do czasów Zygmunta Augusta i Zygmunta III Wazy, którzy mieli fundować do

<sup>376</sup> Świerdzewska 2004.

<sup>377</sup> Scherer 1702, s. 122.

<sup>378</sup> *Дневникъ...* 1821-1832, s. 142.

<sup>379</sup> *Ibidem*, loc. cit.

niego korony po zwycięstwach odniesionych nad Moskwą, zaś ozdoby fundował Kazimierz Pociąg, wojewoda witebski<sup>380</sup>.

## II.7. Ikony m o s k i e w s k i e legendarne

Osobliwym, a dobrze udokumentowanym wizerunkiem określonym jako *more ruthenico depicta* jest dwustronny obraz czczony w kościele parafialnym w Sulisławicach<sup>381</sup>. Obraz należy do małopolskich dzieł tablicowych, powstał w 3. ćw. XV w. z przeznaczeniem zapewne na wieczko bursy eucharystycznej, zaś potem być może jako podróżne wyposażenie eucharystyczne kapelana wojsk koronnych trafiło do Wielkiego Księstwa Moskiewskiego pod koniec w. XVI lub na początku XVII i przywieziony stamtąd przez Wespazjana Rusieckiego w r. 1610 jako ikona opiekuńcza swej małżonki Doroty Ogrufiny, córki popa<sup>382</sup>. Oto obraz traktowany odąd jako ikona trafił do kościoła w Sulisławicach, słynąc cudami w czasie „poto-pu” szwedzkiego i zyskując miano *imago miraculosa* nadane przez komisję teologów z Akademii Krakowskiej, opisany został w XVIII w. w wizytacji jako *imago [...] more ruthenico depicta*<sup>383</sup>, co powtórzył w XIX w. Barącz pisząc, iż obraz malowany jest „na drzewie w ruskim guście”<sup>384</sup>. Z kolei tak samo określony w wizytacji 1607 r., jako *more Ruthenico depictam*<sup>385</sup>, i do dziś zachowany obraz *Matki Boskiej Grybowskiej* [43], zdradza w istocie cechy ikonowego malarstwa zachodnioruskiego, mimo kolejnych przemalowań.

Zwraca tu zatem uwagę, że czynnikiem determinującym klasyfikację obrazu Sulisławickiego było jego pochodzenie ze Wschodu, tym razem z Moskwy. To było

<sup>380</sup> Baliński, Lipiński 1846, s. 710: dominikanów miał sprowadzić do Ostrowna w r. 1620 Aleksander Sapicha, wojewoda mścisławski; Barącz 1891, s. 205.

<sup>381</sup> *Chrystus w grobie / Veraikon*, dr. temp., 21,8 x 22 cm, Sulisławice, kościół par. – Piwocka 1993, s. 49-84; Jurkowlaniec G. 2008, s. 436-437.

<sup>382</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 157; Jurkowlaniec G. 2008, s. 436.

<sup>383</sup> *Imum Majus ligneum partim depictum partim deauratum mensam habet muratam integram et sanam consecratam. In hoc Imago B.M.V. more ruthenico depicta, miraculosa et ut talis per illsmi Trzebicki A. 1659 d. 2da Aprilis approbata – Sulisławice 1748, s. 230; Altaris eiusq. structura est tum coloribus tum auro adornata in cuius medio extant Imago, more veteri Ruthenico in tabula lignea depicta refertans (?) – Sulisławice 1765-8, s. 217; Piwocka 1993, s. 51, przyp. 9; Jurkowlaniec G. 2008, s. 437. Obraz bardzo skromnych rozmiarów umieszczony był w ołtarzu głównym i cieszył się sławą cudownego: *Imum Majus sculptum deauratum in honorem Bmae Virginis Mariae censecratum in eo est Imago B. V. Mariae cum Xsto dolente [...] – Sulisławice 1727, s. 157; Imum Majus ligneum cum quatuor columnis deauratum super Mensa murata consecrata locatum. Imaginem parvam Miraculosam Beatissimae Mariae Virginis in se continens quae alia Imagine tabulata clauditur – Sulisławice 1736-1738, s. 55 (75). Exultet et latentur Filii et Filia nempe Pavoehiani, Ecclesiae Sulislawiensis, quia hac in Ecclesia Beatissima Virgo Maria mediante sua Imagine elegit sibi locum ad prastandas specialieres gratias devotio populo, et ad faciende miracula devote ad Eandem recurrentibus, Ipsi enim Ecclesia multa inde commode eveniunt, MARLA namque uti fons publicus noctu divique eidem continua bona ministrat, argendo semper mediantibus sibi devotis suppellectilem sauram etiam auream et argenteam, ut autem Rduis Adalbertus Rychlicki Rector hujus Ecclesiae commedus possit non nullis huius Ecclesiae subvenire necessitatibus devote et humuliter expectat Mariam – Sulisławice 1765-1776, s. 253.**

<sup>384</sup> Barącz 1891, s. 257.

<sup>385</sup> <[http://www.wismaya-maitreya.pl/wielcy\\_ludzie\\_matka\\_boza\\_grybowska.html](http://www.wismaya-maitreya.pl/wielcy_ludzie_matka_boza_grybowska.html)>.



w tym przypadku bardziej istotne, aniżeli cechy stylistyczne dzieła, które w końcu też zawierało uniwersalne przesłanie o rodowodzie, co nieco paradoksalne, bizantyńskim, zatem wschodnim. Źródłem ikonografii Chrystusa stojącego w grobie, jak i *Veraikonu* było malarstwo bizantyńskie, a oba tematy bardzo szybko zasymilowane na gruncie włoskim<sup>386</sup> stały się w średniowieczu popularne w Europie Środkowej. Słynne prototypy obu tematów czczono w Rzymie w aurze wschodniego ich pochodzenia, aczkolwiek niewielka, mozaikowa ikona, przechowywana w S. Croce in Gerusalemme w Rzymie z tematem Chrystusa wskazującego swoje rany<sup>387</sup> została ogłoszona przez zakon kartuzów opiekujących się bazyliką jako ta, zamówiona przez św. Grzegorza po cudzie mszy, w czasie której Chrystus miał mu się ukazać w ten właśnie sposób<sup>388</sup>. Cesarz Karol IV czyniąc starania o pozyskanie w Rzymie wizerunku *Prawdziwego Oblicza Chrystusa*, zatem *Veraikonu*, również miał na uwadze jego bizantyńską proveniencję. Kopia nowożytna sulisławickiego obrazu zachowała się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>389</sup>. Wykorzystany wzór obrazu potwierdzony został przez inskrypcję u dołu wizerunku Chrystusa stojącego w grobie: *TIPVS MIRACVLOSAE IMAGINIS / B.M.V. SVLESŁAVIENSIS*.

## II.8. Ikony m o s k i e w s k i e, a czasem r u s k i e – wzmiankowane

Bardzo duża ilość wzmianek na temat ikon moskiewskich dotyczy przede wszystkim Księstwa Litewskiego, a zwłaszcza diecezji wileńskiej, dobrze rozpoznanej dzięki badaniom Waldemara F. Wilczewskiego. Badania wspomnianego badacza objęły blisko 300 kościołów, na ponad 400 znanych, a wypisy dotyczyły rzeczy określonych przez wizytatorów jako r u s k i e bądź m o s k i e w s k i e, sporadycznie g r e c k i e. Otóż na trzysta świątyń odnotowanych w wizytacjach XVII-wiecznych aż w 86 znajdowały się rzeczy m o s k i e w s k i e, w tym około 40 wizerunków „Matki Boskiej, 8 Chrystusa, 5 Św. Jerzego i 3 Św. Mikołaja”, przy czym w latach 30. XVII w. informowano o 161 obrazach m o s k i e w s k i c h zawieszonych w 33 kościołach, w połowie wieku było ich 90 w 22 świątyniach, w latach 70. – 28 wizerunków w 10 kościołach<sup>390</sup>.

Trudno o ustalenie jakiejś prawidłowości w rozmieszczeniu tych dzieł w poszczególnych dekanatach. Najwięcej wzmianek odnosi się do świątyń w dekanacie słonimskim, w południowej części biskupstwa wileńskiego, gdzie odnotowano 22 przedmioty m o s k i e w s k i e, a statystyka ich występowania w innych dekanatach potwierdza tylko, że na obszarze bliższym granicy z Państwem Moskiewskim nie było ich więcej, niż pozostałych. W samym Horodyszczu było dziesięć wizerunków

<sup>386</sup> Np. ołtarzyk Paolo Veneziano w Galerii Narodowej w Splicie. W górnym rzędzie scena *Ecce Homo* w układzie *Deesis* – po bokach św. Janowie Chrzciciel i Ewangelista, w rzędzie dolnym Matka Boska z Chrystusem Emmanuelem i świętymi po bokach – Gamulin 1991, s. 29.

<sup>387</sup> *Intorno al Sacro Volto...* 2007, il. VI.

<sup>388</sup> Belting 1981, s. 36-38; Powell 2006, s. 709. Ikona wykonana została w Bizancjum ok. 1300 r. i sprowadzona do Italii ok. 1380.

<sup>389</sup> *Chrystus w grobie / Chusta św. Weroniki*, obraz dwustronny, dr. olej (?), 25,5 x 20 cm (bez ram), po 1659, dar J. Czynciela, MNK, nr inw. I-55.

<sup>390</sup> Wilczewski 2005, s. 8.

moskiewskich, które przekazane zostały następnie do cerkwi w Wolnej<sup>391</sup>. W Myszy obok trzech starych „obrazów polskich na płótnie było obrazków moskiewskich cztery, piąty mały składany” [62]. Przy tym dla dekanatu tego baza źródłowa jest najbogatsza.

Wzmianki o obrazach nie pozwalają, niestety – co typowe – na określenie dokładnego typu przedstawieniowego, poza stwierdzeniami kogo przedstawiały i że były moskiewskie. Ciekawe przy tym są dodatkowe informacje, jak np. ta, że w Kossowie było siedem, a w Porozowie sześć wizerunków malowanych obustronnie, a zatem mających jakby charakter feretronów<sup>392</sup>. Z wizytacji wiadomo, że w kościele w Swojatyczach było „obrazów moskiewskich siedm”; w parafii Swierżeń – „obrazów moskiewskich wszystkich tak w zakrystyey jako i w kościele dwanaście”; w Ihumeniu „Obrazów moskiewskich 13” [86]; w Dolistowie – „Obrazów moskiewskich dziesięć” [73], w Daugieliszkach – „Obrazów mskiewskich (!) cztery” [112]; w Mołczadzi „obrazów moskiewskich na drzewie ośm” [61], w Krasnymborze „obraz ruski na drzewie” [96]. Czasem informacje były dokładniejsze: w parafii kupiskiej w inwentarzu w r. 1674 odnotowano obraz moskiewski mosiądzowy, wyrzynany, pozłocisty [98], pół wieku wcześniej w świątyni knyszyńskiej było „obrazków moskiewskich trzy, dwa żółtą blaszką powleczonych, prosty trzeci” [69], w Mikołajewszczyźnie były „obrazy moskiewskie wielkie dwa” [77], w Snowie – „obrazów ruskich większych dwa, a małych dwa na drzewie” [111]. Na 90 wzmianek o ruskich obrazach blisko 40 dotyczy *Matki Boskiej*, przy czym trudno o ustalenie typu ikonograficznego. Nadzwyczajna ilość ruskich obrazów znajdowała się w Starosielu w dekanacie orszańskim: „obrazów moskiewskich złocistych num[ero] 3. Prostych moskiewskich i innych różnych n[umero] 30” [84].

Ikony inne, niż *Matki Boskiej* odnotowywane były rzadko – Wilczewski ustalił, że we wspomnianych aktach wizytacyjnych odnotowano sześć ruskich obrazów *Zbawiciela*, m.in. w Brzostowicy [92], Dworcu [60] i Białymstoku [70]. W Olicie w r. 1668 znajdował się: obraz *Transfigurationis D[omi]ni moskiewski, duży*; w połowie XVII w. w Dziśnie: „*ruthenica imago Spasi seu Salvatoris* przytwierdzony do ściany”; w Niewodnicy w 1674: „obrazów trzy moskiewskich na tablicach drzewianych, blaszką złotą obleczone. Na obrazie jednym, tym moskiewskim Resurrectionis Salvatoris, koronek srebrnych, małych dziesięć. Na drugim obrazie koronek małych, srebrnych pięć”<sup>393</sup>. Przy tym informacja o obrazie w Dziśnie to jedyna informacja o ruskiej rzeczy w dekanacie połockim<sup>394</sup>. Jest też kilka wzmianek o obrazach św. Jerzego – w Mirze, Wizunach, Jeznie, Wojstomie i Pohoście, zaś w czterech inwentarzach wzmiankowano ruskie obrazy św. Mikołaja: w Kroszynie (1633, 1671), w Różanach (1663), w Pohoście (1675).

Zdaniem ks. Grzegorza Sosny, gdy wspominało o moskiewskich obrazach na Podlasiu, mogło chodzić generalnie o obrazy reprezentujące styl bizantyński, np. w przypadku wizytacji w cerkwi w Hodyszewie z r. 1727: „ieszcze się znajduie obrazow roznych dziesięć z Moskiewskimi...”<sup>395</sup>. W Jurewiczach przy okazji opisu

<sup>391</sup> Wilczewski 2005, *loc. cit.*

<sup>392</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

<sup>393</sup> *Ibidem*, aneks, *passim*.

<sup>394</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>395</sup> Sosna 2001, s. 168.

kościół wskazano *Imagines item in ligno seu super tabulas ligneas depictae ritu graeco in quo sunt* 5<sup>396</sup> [40].

Niemniej wydaje się, że wizytator mógł mieć głębszą świadomość pochodzenia określonych przedmiotów i gdy we wspomnianej wizytacji cerkwi katedralnej w Brześciu wymieniono *Obrazek Moskiewski mosiężny* [...] <sup>397</sup>, to można sądzić, że chodzi tu ikonę w formie plakiety odlanej z mosiądzu, jakie do dziś są jednoznacznie odnoszone do środowisk starowierskich Rusi Północnej i Środkowej. Przemawia za tą wiedzą wspomniany w opisie cerkwi brzeskiej pw. Św. Trójcy „sznurek ieden koralikow drobnych z kopijkami srebrnymi Moskiewskimi”, a brak podstaw, by przypuszczać, że wizytator nie był w stanie rozpoznać moskiewskich kopiejek <sup>398</sup>. Wydają się to potwierdzać inne stwierdzenia w tejże wizytacji: „krzyż spizowy Moskiewski obrazkow Miedzianych moskiewskich dwa [...]. Obraz Moskiewski troisty w Mosiadz oprawny” <sup>399</sup>. W tym ostatnim przypadku mogło chodzić o tryptyk, również typowy zdecydowanie dla Rusi moskiewskiej <sup>400</sup>.

Waldemar F. Wilczewski zauważył problem z występowaniem w źródłach wizytacyjnych określeń r u s k i i m o s k i e w s k i, czasem równocześnie, np.: „obrazów moskiewskich ruskich 9” <sup>401</sup>. W objętych kwerendą źródłach przed wojną Rzeczypospolitej z Rosją, które ze szczególnym natężeniem obejmowały Wielkie Księstwo Litewskie w l. 1654-55 i 1659-62, słowo m o s k i e w s k i pojawiło się ponad 60 razy, r u s k i – 16. W tym też czasie występuje więcej moskiewskich obrazów, odwrotnie jak w drugiej połowie XVII w., kiedy odnotowano słowo moskiewski 24 razy, ruski zaś – 30 razy. Prócz tego raz – g r e c k i i raz – „cerkiewnej roboty”. Wniosek jest zatem taki, iż wojny przyniosły wielkie spustoszenie świątyni. Wilczewski przypuszcza, że to bezpośrednio po *Dymitriadach* jednak więcej było rzeczy moskiewskich, czyli z Moskwy, zaś w miarę oddalania się w czasie od walk z Moskwą zacierała się pamięć o dokładnym pochodzeniu sprzętów, coraz częściej określanych przez to jako ruskie, a co też należałoby wiązać z rosnącym w siłę Kościołem Unickim <sup>402</sup>. Jako przykład przytoczony został obraz *Matki Boskiej* w Juchnowcu, określony w 1633 „jako obrazek moskiewski w srebro oprawny”, zaś w 1663 był to po prostu obraz słynący łaskami, ozdobiony licznymi wotami, bez wskazania nawet jego osobliwych cech <sup>403</sup>.

Istotnym pytaniem jest, czy wyróżniające się na tle zapisów w księgach wizytacyjnych diecezji wileńskiej informacje o wyrobach r u t e Ń s k i c h nie dotyczyły dzieł różnych od moskiewskich. Oto np. w Olkienikach odnotowano 5 czerwca 1674 *crux ruthenica deaurata argentea* [...] *Imagines ruthenicae* 4. [...] *Imago B.V. Ruthenica in ligno. Imago B.V. secunda in ligno* <sup>404</sup> [102]. Wskazywano też zatem tę osobliwość, że obrazy były na drewnie, przy czym bez wzmianki o wschodnim pochodzeniu

<sup>396</sup> Jurowice 1700, s. 374.

<sup>397</sup> Cyt. za: Gil 2009, s. 77.

<sup>398</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>399</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>400</sup> Zob. w tekście s. 101.

<sup>401</sup> Wilczewski 2005, s. 9.

<sup>402</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>403</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>404</sup> Wilczewski 2005, aneks, s. 5.

drugiego z nich pozostawia wątpliwość co do jego charakteru, czy też nie był to obraz tablicowy zachodniego kręgu kulturowego. Zaznacza się uwrażliwienie wizytatorów na obcy charakter dzieł, co zaznaczali przy opisach, np. w Wasiliszkach, gdzie było

Obrazów moskiewskich z blaszką trzy osobliwie obrazek BV z blaszką i zawieszeniem na tymże obrazie kamieniami sadzony. Obrazów moskiewskich prostych trzy. Obraz moskiewski wielki *Beatae Virginis*. Obrazów *in magna effigie* na ścianach w kościele pięć. Obrazków pięć niemieckich na glinie robionych<sup>405</sup> [116].

Nastąpiło tu więc zestawienie dzieł z dwóch przeciwnych, można rzec, ośrodków kulturowych, na równi zdobiących jedną z kresowych świątyń, gdy w innym przypadku, w Korycinie obok moskiewskich ikon zawisły na ścianach zapewne włoskie ryciny: „Obrazow moskiewskich na tablicach pięć. Obrazow włoskich w ramy-kach (!) papierowych pstrych trzy, a czerwonych dwa”<sup>406</sup> [74].

Wydaje się, jednak za możliwe tłumaczenie, przynajmniej w niektórych przypadkach, że również dzieła r u s k i e uważano za odmienne od moskiewskich i że za takie uważano w istocie dzieła rodzime, tj. w tym sensie, że pochodzące z ziem ruskich w granicach Rzeczypospolitej. To byłyby owe *ruthenica*, które przeniesiono np. ze spalonej lub zrujnowanej pobliskiej cerkwi do kościoła, jak w miejscowości Hory [83], gdzie „Obrazow nowych dwa, a drugie stare ruskie quondam w cerkwi były”<sup>407</sup>, czy w miejscowości Dzisna: *Item sex imagines Ruthenica per eccle[s]ia[e] varietes, qua[e] ex cerkwa Ruthenica[e] unita, per conflagrationem nuper sublata[e]*<sup>408</sup> [91]. Tak określony został obraz tzw. *Jackowy*, tj. wizerunek *Matki Boskiej* przywieziony według legendy z Kijowa do Torunia przez św. Jacka Odrowąża, który w kronice klasztornej określono jako *imago miraculosa B. V. M. ruthenice depicta, czczony propter antiquitatem et picturae pulchritudinem ac maiestatem*<sup>409</sup>.

Z drugiej strony można trafić na informację taką: „Obraz ruski który dał Jego M[o]sc May[...]ior major Jego Król[ewskiej] m[o]śc[i] z Moskwy powróciwszy ten obraz do kościoła farskiego oddał”<sup>410</sup>. Zatem w tym wypadku r u s k i jest synonimem m o s k i e w s k i e g o.

Aneta Kułak, która przeanalizowała wizytacje świątyń unickich Podlasia z początku XVIII w., stwierdziła, że „w niemal każdej wizytacji, wśród luźno rozmieszczonych w świątyni wizerunków, wymieniane są obrazy «moskiewskie», często w dużej ilości”<sup>411</sup>. Zjawisko to znajduje potwierdzenie także w wizytacji generalnej cerkwi kapituły brzeskiej – w cerkwi katedralnej w r. 1726 wzmiankowano, przy tym dość jednoznacznie „Innych Obrazow roznych Wielkich y na Drewnie y Płotnie malowanych oprócz Deisusowych starych y moskiewskich Numero iedynascie”<sup>412</sup>.

<sup>405</sup> *Ibidem*, aneks, s. 6-7.

<sup>406</sup> *Ibidem*, aneks, s. 2.

<sup>407</sup> *Ibidem*, aneks, s. 3.

<sup>408</sup> *Ibidem*, aneks, s. 2.

<sup>409</sup> Fankidejski 1880a, s. 28; Jasiński 1987, s. 343-347; Jurkowlaniec G. 2008, s. 441.

<sup>410</sup> Wilczewski 2005, aneks, s. 5.

<sup>411</sup> Kułak 2010, s. 585.

<sup>412</sup> Cyt. za: Gil 2009, s. 76. Cerkwie kapituły brzeskiej przeprowadził ks. Lew Litwinko, ihumen monasteru bazylińskiego w Brześciu.

Nie dziwią m o s k i e w s k i e dzieła w inwentarzach majątków rodzin magnackich, tych zwłaszcza, które brały czynny udział w wyprawach na Moskwę. Tak oto w słynnej radziwiłłowskiej tzw. Kunstkamerze na zamku w Lubczu nad Niemnem, w spisach z r. 1647 i 1671 znalazła się wzmianka o obrazkach r u s k i c h z kości (!), obrazkach i ołtarzyku m o s k i e w s k i m, a także m o s k i e w s k i c h nożach i sztyletach<sup>413</sup>. Zwraca uwagę fakt, że w zbiorach Radziwiłłów birżańskich znalazło się aż trzynaście obrazów ilustrujących kampanię moskiewską l. 1632-1634, ściślej – oblężenie Smoleńska, a w wojnie tej brał udział Krzysztof Radziwiłł, a następnie książę Janusz, którzy mieli za zadanie bronić miasta<sup>414</sup>. W inwentarzu odnotowano „pudło pełne obrazów ruskich” oraz księgę ruską „z obrazami malowanymi” w jednej ze skrzyń, a także obraz i ołtarzyk „gredzki”<sup>415</sup>. Jak wskazała Teresa Sulerzyska, dużą część obrazów religijnych, w inwentarzu z r. 1671 ok. 100 oraz kilka ołtarzyków – „stanowiły ruskie i moskiewskie ikony”<sup>416</sup>.

Tzw. ołtarzyki to na ogół tryptyki, w przypadku ruskich niewielkich rozmiarów (rus. *складень*), które spopularyzowała szkoła Stroganowych, z ramami pokrytymi często srebrnymi pasami i odsłoniętymi polami środkowymi. Najczęściej były to kompozycje *Deesis*, a przykładem służy tu tryptyk z początku w. XVII w zbiorach Muzeum Rosyjskiego w Sankt-Petersburgu<sup>417</sup>, ale też mógł być to tryptyk z Matką Boską w części środkowej i scenami z nią związanymi na skrzydłach bocznych, jak w dziele w Ermitażu z 2. poł. w. XVI<sup>418</sup>. Na ich małe rozmiary mogą wskazywać te opisy: „Obrazik moskiewski na kształt ołtarzyka składany; Takiż właśnie drugi ołtarzyk”<sup>419</sup>. Z czasem nazwa i typ ołtarzyków związały się z metalowymi odlewami, kilkucentymetrowej wielkości, które miały postać wręcz kieszonkową, a wiązane były od w. XVIII w warsztatami staroobrzędowców<sup>420</sup>. Ołtarzyk g r e c k i to zapewne tryptyk niedużych wymiarów, złożony z trzech obrazów malowanych temperą na desce, jakich ogromne ilości produkowały warsztaty greckie w granicach posiadłości weneckich na Południu Europy, a którego klasyczne przykłady znajdują się także w Polsce, w zbiorach MNW<sup>421</sup> oraz XX. Czartoryskich w Krakowie<sup>422</sup>.

<sup>413</sup> Sulerzyska 1961a, s. 93. Zgromadzone rzeczy były porozkładane na stołach, porozwieszane na ścianach, a także rozłożone na podłodze – *ibidem*, *loc. cit.* Dziękuję dr. Marcinowi Kalecińskiemu za zwrócenie uwagi na ten inwentarz.

<sup>414</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>415</sup> *Ibidem*, s. 96, przyp. 40.

<sup>416</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>417</sup> *Deesis*, pocz. XVII w., dr. temp., 17,6 x 14,1 cm, każda z ikon (rus. *творка*), ГРМ ДРЖ 2759.

<sup>418</sup> Tryptyk z *Matką Boską Tychwińską* i scenami świętecznymi po bokach: *Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Zaśnięcie, Pokrow Matki Bożej*, 2. poł. XVI w., dr. temp., srebrna basma, 30,5 x 24 x 4,8 cm – ΓΘ, nr inw. ERI-253 – *Sinai, Byzantium, Russia...* 2000, kat. R106, s. 337.

<sup>419</sup> *Inwentarz radziwiłłowski* z r. 1671, szuflada nr 17, poz. 48-49 – *Ibidem*, s. 283.

<sup>420</sup> Zob. Kobrzeniecka-Sikorska 1999; Kobrzeniecka-Sikorska 2000.

<sup>421</sup> Tryptyk, *Pieta* (skrzydło środkowe); *Zdjęcie z krzyża* (skrzydło lewe); *Imago Pietatis* (skrzydło prawe) / (rewers) *Św. Jan Chrzciciel i Stygmatyzacja św. Franciszka*, szkoła italo-kreteńska, XV w. (?), MNW – Deluga 1996b, s. il. 1; wymiary: część środkowa: 17,3 x 13,5; skrzydła: 18,2 x 15,6, nr inw. M.Ob. 632 – *Serenissima*, kat. 5, s. 98-105.

<sup>422</sup> Tryptyk: *Zdjęcie z krzyża* (skrzydło środkowe); *Niesienie krzyża* (skrzydło lewe); *Niewiasty u grobu* (skrzydło prawe) / (rewers) *Arma Christi*, wym. poszczególnych skrzydeł: środkowe – 27 x

Na wałku 22 w spisie z r. 1671 odnotowano: „*Judicium Christi Dn[i]*, obraz ruski”<sup>423</sup>. Jeśli zatem był to *Sąd Ostateczny*, to musiał być nadzwyczajnych rozmiarów, lecz brak na jego temat bliższych danych. Obok też wzmiankowano „*Transfiguratio Christi Dni in Monte Sion*. Obraz ruski”. W szufladzie nr 10 znalazł się „Obraz ruski Pana Jezusa”. Powyższe wzmianki dowodzą ponownie, że równolegle stosowano dwa terminy: m o s k i e w s k i oraz r u s k i, co w pierwszej chwili skłania do traktowania tego drugiego jako odnoszonego do dzieł z ziem ruskich w granicach Rzeczypospolitej ewentualnie do tych, których cechy nie pozwalały na bliższe dookreślenie lub miały charakter uniwersalny.

Wątpliwości budzi tu jednak opis obrazu w szufladzie 5, poz. 32: „Obraz ruski z kamieniami wielkimi N. Panny z Panem Jezusem, pod szkłem moskiewskim w szufladzie blaszanej”. Tego typu oprawy były typowe dla ikon moskiewskich właśnie, gdyż na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej nie praktykowano tego typu ozdób uwarunkowanych zamożnym mecenasem. Niemniej opis taki pasowałby z kolei do późnogotyckich niewielkich obrazów zawierających relikwie, których znaczna ilość związana jest z Małopolską<sup>424</sup>, np.:

*tabula [...] imaginis Crucifixi, margines argenteas inauratas habend, laminie argenteis ornata [...] 425; unam parvam tabulam cum imagine beate Marie Virginis et diversis reliquiis sanctorum [...] que tabula constat septuaginta tres florenos omnia simul computando, sicut aurum, argentum, lapides preciosos, margaritas, laborem aurifabri 426.*

Nie był to zatem rodzaj ozdoby zarezerwowany jedynie dla ikon. Szkło moskiewskie również nie było przypisane tylko wyrobom wschodnim, oznaczając dosłownie miekę, wykorzystywaną ze względu na łupliwość do wyrobu tafli okiennych w okresie średniowiecza (łac. *Moscoviticum vitrum*, stąd też muskowitz – przezroczysty minerał z grupy mik), a znaną przede wszystkim z rynku moskiewskiego, na który docierała w dużych ilościach z Uralu. W innym miejscu inwentarza odnotowano bez bliższych danych: „Obrazków trzy jednakich pod szkłem moskiewskim”<sup>427</sup>. Naturalnie ikony moskiewskie przede wszystkim zyskiwały ten typ oprawy, choć trudno czasem stwierdzić, czy o nie chodzi w opisie: „Ołtarzyk ruski. Obrazki różne różnemi kamieniami sadzone pod szkłem moskiewskim”<sup>428</sup>.

W szufladzie 5 znalazło się więcej tak o zdobnych ikon: (22, 23) „Chrystusa Pana i N. Panny, dwa obrazki ruskie przyozdobione blachą złocistą na deskach”; (24, 25, 26) „Obrazków trzy ruskich tym podobnych”; (32) „Obraz ruski ś. Piotra kamieniami oprawny”. Interesująca jest zwłaszcza ta ostatnia ikona, z racji dość rzadkiego tematu, jako że książę apostołów występował z reguły w rzę-

22,5; lewe: 28 x 10,5; prawe: 27,5 x 10,7 cm, pocz. XVI w., szkoła kreteńska – Smorąg-Różycka 2007, przyp. 1, il. 1-2.

<sup>423</sup> Sulerzyska 1961b, s. 274.

<sup>424</sup> Ich omówienie: Jurkowlaniec G. 2007, poz. 1-20.

<sup>425</sup> Kraków, katedra, 1563 – *ibidem*, s. 134, poz. 16.

<sup>426</sup> Książnice Wielkie, kościół parafialny, fundator w r. 1512 Mikołaj z Koprzywnicy, *peregrinus Jerosolimitanus* – *ibidem*, s. 134, poz. 18. Tam starsza literatura.

<sup>427</sup> *Inwentarz radziwiłłowski* z r. 1671, szuflada nr 4, poz. 16-18 – *ibidem*, s. 279.

<sup>428</sup> *Inwentarz radziwiłłowski* z r. 1671, szuflada nr 23 – *ibidem*, s. 284.

dzie apostołskim wykonanym na jednej desce, pozbawionym przy tym dodatków metalowych.

W spisie generalnie unikano dookreśleń wskazujących na kraj pochodzenia, a jeśli się pojawiały, to ze wskazaniem, że obraz jest o l e n d e r s k i. W jednej z szuflad znalazły się obrazy indyjskie. Teresa Sulerzyska sugerowała, że dzieła wschodnie i południowe mogły wpłynąć do zbiorów poprzez koligacje małżeńskie, ponieważ np. drugą żoną ks. Janusza była Maria Mohyłanka, córka Bazylego Lupu, hospodara mołdawskiego<sup>429</sup>. O ile można zgodzić się z tą tezą co do pochodzenia dzieł południowych, o tyle wschodnie, zwłaszcza w takiej ilości, mogły pochodzić raczej z wojen moskiewskich ewentualnie napływać systematycznie w przeciągu długiego okresu czasu z racji funkcjonowania rodu na terenach, gdzie wiara prawosławna była dominująca.

Niekiedy jednak budzi zdumienie ilość tego typu ikon. W Supraślu np. odnotowano w r. 1645 „do ikonostasu Moskiewskich obrazów 19”<sup>430</sup>, zaś w jednej z cerkwi sokalskich stwierdzono w XVIII-wiecznej wizytacji „Obrazów na drzewie Moskiewskich trzydzieści, obrazów na płótnie Jedynaście, na Chorze dwa”<sup>431</sup>. Rodzi się wobec tego pytanie o ich źródło, jak i samo kryterium wydzielenia. Godne uwagi, że określenie „obrazy moskiewskie” funkcjonuje tu na równi z opisem technik pozostałych dzieł, chyba że chodzi o te właśnie obrazy – w jednym miejscu wskazano ich technikę, w innym umiejscowienie dwóch z nich. Tu przekaz jest niejasny. Zwraca natomiast uwagę fakt, że w przypadku wizytacji dekanalnej cerkwi podlaskich w 1773 r. nie odnotowywano ikon, które byłyby pochodzenia moskiewskiego lub jakiegokolwiek innego, obcego<sup>432</sup>.

Zastanawiający jest wobec powyższego zanik wzmianek o ikonach moskiewskich w świątyniach kresowych w ciągu XVIII stulecia. Można tylko przypuszczać, że wobec przeniesienia walk na ziemie polskie oraz stopniowej ich utraty na rzecz państwa moskiewskiego role się odwróciły i wiele ikon zostało z powrotem zabranych albo też usunięto je z pobudek patriotycznych z racji ich kojarzenia z procesem rusyfikacji. Zagadnienie to nie zostało dotąd podjęte i można jedynie domniemywać, że w jakich okolicznościach się pojawiły, tak w podobnych zniknęły. Oto jezuita mieli relacjonować w odniesieniu do czasu wojny północnej, że „Rosjanie, Kałmucy i złodzieje” doszczętnie ograbili inflanckie kościoły, nie zostawiając w nich ani źdźbła. Rūta Kamińska uznała, że w tych okolicznościach również moskiewski obraz mógł paradoksalnie okazać się godnym katolickiego ołtarza, co tłumaczyłoby pojawienie się w 1718 r. w kościele w Sarkanach wizerunku *Matki Boskiej* w typie *Znamienie*<sup>433</sup> [18]. Obraz znalazł się w ołtarzu głównym przykryty srebrną sukienką, otoczony aktywnym kultem potwierdzonym przez zawieszone poniżej obrazu liczne wota<sup>434</sup>. Autorka była skłonna łączyć jego pozyskanie z pojawieniem się licznej diaspory starowierców, którzy osiedlili się w Inflantach pod

<sup>429</sup> *Ibidem*, s. 97, przyp. 40.

<sup>430</sup> Maroszek 1996, s. 7; Niewiński 2006, s. 118.

<sup>431</sup> Wizytacja cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Sokalu z roku 1731 – cyt. za: Gil 2003, s. 124.

<sup>432</sup> Zob. Guttorski 1773.

<sup>433</sup> Kamińska 2004, s. 143.

<sup>434</sup> *Ibidem*, il. 6.

koniec w. XVII. Wszelkie zatem uogólnienia zmierzające do wyjaśnienia tego procesu mogłyby okazać się błędne.

Rabunki miały niewątpliwie miejsce, co utrwalono np. w legendzie odnoszącej się do obrazu *Matki Boskiej Różanostockiej*, przeniesionego na Podlasie w czasie wojny r. 1659, kiedy to Moskwiczenie

obraz Najświętszej Panny napadli i otwierać onego poczęli, (bo się przedtem drzwiczkami zamykał). Wraz temu, który się pierwszy do otwierania porwał rękę skurczyło, tych zaś, co od zdzierania tabliczek, albo wotów z tegoż obrazu się rzucili, 6 natychmiast świętokradców ołsnęło. Odniośszy takie ukaranie, krzyknie zarazem nieprzyjaciel narzekając na obraz „LACKAJA PRECZYSTAJA OSZYBNUŁ JA.” A wtem razie jeden zapamiętalec chce ciąc obraz Matki Najświętszej siebie samego, chybiwszy obrazu tak ciężko rani, że aż na ziemię zemdlony pada<sup>435</sup>.

Podobny opis odnosi się do działań wojsk rosyjskich w trakcie III Wojny Północnej w Wielkopolsce, kiedy to król August II

Oziębieni okiem patrzył kiedy w roku 1707. Moskale złupiwszy należące do Stanisława Leszczyńskiego miasta, Rydzynę, Rawicz i Leszno, spaliwszy w okolicy z parę tysięcy chat włościańskich, z rozkazu cara wywozili, do Rossyi nie tylko stołowe srebra, zbytkowne sprzęty, ale bogate księgozbiory, wielkiej ceny obrazy i rzeźby, a nawet kościelne kosztowności i ozdoby<sup>436</sup>.

W XVIII w. coraz częściej malowano obrazy olejne na płótnie, w tym także w Księstwie Moskiewskim. Nie wiadomo jednak czy uwaga o zmianie techniki w odniesieniu do ikon świątecznych w cerkwi w Sokołowie Podlaskim z r. 1727 dotyczy także znajdujących się w niej obrazów m o s k i e w s k i c h:

Jeszcze się znajduje obrazów prazniczych na drzewie niby dwuarkuszowych 8. Obraz delikatny Pana Jezusa z przebodzonym bokiem na płótnie. Inszych jeszcze obrazów nie stojących na drzewie i na płótnie wielkich 9, małych 4 a moskiewskich 8<sup>437</sup>.

Należałoby jednak przypuszczać, że i tu mamy do czynienia ze znacznym zbiorem dawnych ikon, zgromadzonym w nadzwyczajnych okolicznościach, aniżeli z współczesnymi importami.

Wiadomości na temat m o s k i e w s k i c h obrazów na terenie Królestwa Polskiego są skromniejsze i bardziej rozproszone. I tak z analizy wyposażenia wnętrz mieszkalnych osób duchownych na podstawie inwentarzy pośmiertnych i testamentów Dariusza Główny<sup>438</sup> wynika, że na ścianach wieszano tradycyjne płótna religijne ilustrujące cykl pasyjny, wizerunki Chrystusa Zbawiciela, Najświętszej Panny Marii w kopii obrazu *Częstochowskiego*, św. Katarzyny Sieneńskiej, świętych

<sup>435</sup> <[http://turosskoscielna.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36&Itemid=24](http://turosskoscielna.com/index.php?option=com_content&view=article&id=36&Itemid=24)>.

<sup>436</sup> Potocki 1859, s. 130.

<sup>437</sup> APL CHKGK nr 101, k. 359 v – 360 – cyt. za: Ryżewski 2006, s. 389, przyp. 9. Dziękuję za wskazanie tej informacji Joannie Tomalskiej z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.

<sup>438</sup> Główny 2004a; Główny 2004b.



polskich Wojciecha i Stanisława, świętych epoki potrydenckiej – Ignacego i Karola Boromeusza, ale także w konkretnym przypadku – w domu mansjonarskim w Śremie – wisiały „zrabowane podczas wyprawy na Moskwę, albo też kupione, trzy ikony, na jednej z nich św. Piotr, nazwane jako «obrazy moskiewskie»”<sup>439</sup>. Znajduje zatem i tu potwierdzenie opinia, że *moskiewskie obrazy* w domach prywatnych czasów nowożytnych nie należały do rzadkości<sup>440</sup>.

W Krośnie odnotowano w r. 1758 ikonę maryjną, o której twierdzono, że jest moskiewska (*Imago Moscovitica BMV*), zawieszoną w kaplicy Matki Bożej Różańcowej kościoła franciszkanów<sup>441</sup> [50]. Nie wspominał już o niej pod koniec w. XIX ks. Władysław Sarna<sup>442</sup>, zatem już wtedy mogło jej nie być. Pośrednio wskazuje na to uwaga ks. Sarny, iż w pomienionej kaplicy stał już wówczas „piękny nowy ołtarz z obrazem Matki Boskiej Różańcowej”<sup>443</sup>. Jak w wielu innych przypadkach, powód tych zmian mógł być ten sam: w r. 1873, „cały kościół wyglądał w czasie pożaru jak ogromny piec, a po pożarze jak kupa gruzów i groził zupełną ruiną. Z całego kościoła, została tylko nietknięta kaplica Oświęcimów”<sup>444</sup>.

Ewentualnie inne ikony proveniencji moskiewskiej, które mogły trafić do ziemi krośnieńskiej, związane z Mniszczami czy też Andrzejem Męcińskim, obranym komisarzem do Moskwy i ciągnący tam z własnymi chorągiewami w r. 1618, mogły zostać strawione przez wielki pożar miasta, jaki wybuchł w 1638 roku niszcząc

wszystkie prawie domy w murach miejskich [...] Spaliła się wtedy i fara krośnieńska, dzwonnica, kolegium OO. Jezuitów, ich drewniana kaplica; ocalał tylko cudownie kościół franciszkański<sup>445</sup>.

Ks. Sarna podał jedynie za wizytacją biskupa Sierakowskiego, iż w jednym z ołtarzów krośnieńskiej fary znajdował się obraz *N. M. Panny Żyrowieckiej* z sukienką srebrną, pozłocistą<sup>446</sup>.

Na koniec należy podkreślić, że nie wszystkie też ikony zdobyte w Moskwie tamże musiały być malowane, czego dowodził napis na ikonie w kościele karmelitów w Wiśniowcu, zamienionym w w. XIX na cerkiew pw. Archanioła Michała:

Ten obraz cudowny danny jest do kościoła naszego Wiszniowieckiego karmelitów Bosych R. P. 1718 dnia z Awgusta od i. o. Michała Koributa X. Wiszniowieckiego, fundatora naszego który jest malowany w mieście Kostromie nad Wołgą rzeką, a wyprowadzony z Moskwy do Polski cudownie przez Konstantego Wiszniowieckiego K. P. 1608 dnia z. Januarii<sup>447</sup>.

<sup>439</sup> Główka 2004a, s. 215.

<sup>440</sup> Jodłowski 1989, s. 271.

<sup>441</sup> Kosiek 1998, s. 260-262.

<sup>442</sup> Sarna 1898, s. 291-303

<sup>443</sup> *Ibidem*, s. 294.

<sup>444</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

<sup>445</sup> *Ibidem*, s. 221-222.

<sup>446</sup> *Ibidem*, s. 273.

<sup>447</sup> B3P VII (1868), s. 79. Dziękuję za wskazanie tej wzmianki Joannie Tomalskiej.

Jak wspomniano w XIX-wiecznej relacji, sukienka srebrna, złożona, na której umieszczony był napis, miała być wykonana na przełomie w. XVII i XVIII i nie mogła się równać ze starożytnością samej ikony, a dla zabezpieczenia cennego dzieła w miejscach odkrytych wstawione zostały szkła. Autorzy tej relacji powołali się na tradycję, według której ikona posiadała starszą, droższą ryzę, z której miała być ograbiona.

## Podsumowanie

Z powyższego przeglądu wynika, że wojny z Księstwem Moskiewskim w ciągu w. XVII dostarczały ikon w niespodziewanie dużej ilości, trafiających do wszystkich regionów Rzeczypospolitej, nawet przy założeniu, że nie wszystkie informacje o *moskiewskich* obrazach były wiarygodne. Ten niedoceniany w literaturze problem odsłania ciekawą kulisy zainteresowania ortodoksyjnymi obrazami sakralnymi wśród wyższej i średniej szlachty, przy czym nie zawsze chodziło tu o rabunki, ale też o nadzwyczajne starania, które czyniono, by pozyskać wybrane ikony, zapoznane niekiedy zapewne w sytuacji długotrwałego uwięzienia i wynikających z związku z tym bezpośrednich kontaktów z Moskwićianami. Nie wiadomo, czy taką okazją był dla Sebastiana Petrycego długotrwały okres niewoli, lecz był nim według tradycji dla Bernarda Kruszyńskiego. Być może z uwięzieniem, a następnie oswobodzeniem związane jest też pozyskanie ikony przez Aleksandra Wolfa, starostę Felińskiego, o którym stwierdzono, że pozyskał ikonę od żony „Moskwicina jednego, [...] gdy był czy w pojmaniu, czy posłem w Moskwie” [12. Wypis 1].

Powyższe okoliczności mogą nieco zaskakiwać, zwłaszcza wobec lakoniczności informacji o ikonach, które byłyby zdobyte w czasie grabieży czy bezpośrednich walk, choć taka spektakularna legenda towarzyszyła ikonie *Matki Boskiej Smoleńskiej* mającej w trakcie oblężenia miasta s p r z y j a ć Polakom, by trafić następnie do smoleńskiego kościoła dominikanów. Także w przypadku ikony *Matki Boskiej* [14] szkoły moskiewskiej w skarbcu monachijskim brak jest bezpośrednich dowodów, by mogła być zabrana z Kremla przez króla Zygmunta III Wazę, choć taki los spotkał niewątpliwie eksponowany wraz z nią srebrny relikwiarz fundacji rosyjskich carów z początku XVII wieku. Legendy o tego typu darach znajdują potwierdzenie gdzie indziej, np. w odniesieniu do wileńskiego kościoła bernardynów, do którego miała trafić w r. 1610 darowana przez króla, a pochodząca ze skarbcza kremlowskiego „korona wielka szczerozłota wielkimi y bardzo drogiemi kamieniami sadzona, których, jako wyrażają Regestra różnego koloru było in tenere sztuk 33”<sup>448</sup>. Z kolei inne ikony związane tradycją z kolejnymi królami zaginęły w czasie II wojny światowej. Była to ikona *Chrystusa Pantokratora* [48], do wojny przechowywana w warszawskim kościele klasztornym kamedułów, według legendy dar Władysława IV, oraz ikona *Matki Boskiej z Jezusem* [42], dar króla Jana Kazimierza dla jego dworzannina, przechowywana w kościele klasztornym karmelitów bosych, którego król był znaczącym dobroczyńcą.

<sup>448</sup> Opis pochodzi z rękopisu poświęconego historii konwentu przechowywanego w Archiwum Muzeum Wojny w Kownie (*Chronologia erectionis et foundationis conventus...*), sporządzony w r. 1668, cyt. za: Janonienė 2008, s. 99: korona została w r. 1740 skradziona i zniszczona.

Tradycja wskazuje jednak na ścisłą korelację pozyskiwania ikon z wojnami kolejnych królów: Jana III Zygmunta Wazy, Władysława IV oraz Jana Kazimierza. Generalnie były to ikony malowane w końcu XVI – początku XVII w., sądząc po wysokim poziomie artystycznym i stylu, w pracowni Orużejnej Pałaty lub pracowniach stroganowskich, lecz do kultu katolickiego wprowadzane kilkanaście bądź kilkadziesiąt lat po powstaniu. W tym kontekście równie ważne, jak zajęcie Moskwy, mogło się okazać zdobycie i spłądowanie przez wojska polsko-litewskie Sołwycze-godska w r. 1613, centrum dóbr Stroganowych i zarazem głównego ośrodka malarstwa, nad którym sprawowali patronat. Domniemana ikona pozyskana przez Bernarda Kruszyńskiego (1612?) przekazana została do kościoła w Nawrze na mocy jego testamentu (po 1672) [23], a można się domyślać, że podobnie było w przypadku obrazów moskiewskich w kościołach w Strabli (wzmiankowana 1612) [13] i Juchnowcu (wzmiankowana 1633) [22] na Podlasiu, łączonych z Janem i Maciejem Lewickimi, którzy przeszli całą kampanię moskiewską l. 1609-1611, lecz nie ma na to wyraźnych dowodów pisanych. Tak samo przypuszczać jedynie można, że replikę ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej* ofiarowała krakowskim bernardynkom Konstancja Łącka (ok. 1674?) [15], pasierbica Jana Chryzostoma Paska, uczestnika kampanii moskiewskiej pod hetmanem Czarnieckim, późniejszego posła do Moskwy (po r. 1661) i ponownie uczestnika wyprawy wojennej króla Jana Kazimierza na ziemie zajęte przez Rosjan (l. 1663-1664).

W przypadku obrazu w Nawrze [23] trzeba podkreślić dużą rozbieżność między wytrwale powtarzaną legendą o jego pozyskaniu w Moskwie przez Bernarda Kruszyńskiego, właściciela wsi, a stylem obrazu, ewidentnie barokowym. To samo w pewnym sensie dotyczy domniemanego daru króla Jana Kazimierza dla Klaudiusza Doiett, prefekta mennicy królewskiej (ok. poł. XVII w.?), ikony w istocie ukraińskiej [42], a według legendy pochodzącej z Moskwy, którą przekazać miał do ołtarza kościoła klasztoru karmelitów warszawskich syn prefekta, karmelita o. Innocenty (1664) [zob. niżej]. Niewykluczone jednak, że proveniencja obrazu w Nawrze znajdzie potwierdzenie w dokładniejszych jego badaniach, tak, jak to nastąpiło w przypadku obrazu w Klimontowie. Legend zatem nie można w żaden sposób lekceważyć, aczkolwiek mogą one być poddane swoistym przekształceniom, o czym zaświadcza obraz w Sulisławicach uchodzący za moskiewski i w istocie z Moskwy przywieziony, tyle że wcześniej tam zawieszony już jako obraz zachodni. W pamięci zbiorowej pozostała tylko jego droga powrotna, może właśnie dlatego, że wiodąca ze Wschodu. Wszak obraz *Klimontowski, w Moskwie malowany* [...] *Grecki postaci* darowany był dominikanom jako „wielki y kosztowny klejnot” [10. Wypis 1].

Zwraca ona uwagę zarazem, że ikony trafiały do kultu w miejscowościach, których właścicielami byli biorący udział we wspomnianych wyprawach wyżsi rangą dowódcy wojskowi, czy też po prostu szlachta. Zachowując przez pewien czas ikony dla siebie, decydowali się w końcu na ich ofiarowanie do kościołów parafialnych swoich wsi, darowując przy okazji dzieła złotnicze, jak hetman Stefan Czarniecki<sup>449</sup>

<sup>449</sup> Ofiarowana przez hetmana Czarnieckiego monstrancja została skradziona z kościoła w r. 1991, zachował się natomiast kielich z opisem: *Albertus et Stephanus de Czarnca ecclesiae titulari dedicaverunt A. D. 1633; we wnętrzu czary data: 1888 – KZSP III 1966, 12, s. 9; Leniowicz b.d. II. Według ks. G. Augustynika kielich miał być odnowiony przez ks. Juliana Władkę w r. 1889 – Augustynik 1891, s. 9, przyp. 1.*

czy też Bernard Kruszyński, którzy mieli prócz obrazów darować również monstrancje i inne utensylia liturgiczne. Zróżnicowane pochodzenie szlachty biorącej udział w wojnach moskiewskich tłumaczyłoby zarazem tak bardzo różnorodną geografii rozmieszczenia zachowanych ikon.

Osobną grupę stanowią ikony maryjne w kulcie klasztorów katolickich w Wielkim Księstwie Litewskim, jak wspomniana ikona w klasztorze dominikanów w Smoleńsku, jak również ikona w u karmelitów bosych w Gudohajach [21] oraz klasztorze cystersów w Wistyczach na Białorusi [11]. W tym ostatnim przypadku w ramach powojennych przemieszczeń ikona trafiła do klasztoru cystersów w Szczyrzycu na Podhalu, dzieląc zatem los innych obrazów czy ikon, których przypadki wskazałem w podsumowaniu rozdziału poświęconego ikonom g r e c k i m. Pamiętając z kolei o ikonach *Matki Boskiej* w klasztorze krakowskich bernardynek oraz u warszawskich karmelitów, przypominają się raz jeszcze słowa o Benigiusza Wanata o dużej liczbie cudownych wizerunków maryjnych w kościołach klasztornych w związku z uprawnianym przez niektóre „zakony duszpasterstwem nadzwyczajnym”<sup>450</sup>.

## II.9. Ikony r u s k i e (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) – rozpoznane

Ikony tzw. kresowe, a pochodzące głównie z ziem ukraińskich wbrew pozorom należały do rzadziej spotykanych w kościołach z tej racji, że pozostawały na swoim miejscu w przeciwieństwie do greckich importów czy moskiewskich zdobyczy. Te ikony, które do kościołów jednak trafiły, każdorazowo wskazują na specjalne okoliczności, które wymusiły zmianę miejsca ich przechowywania. Tak, jak w przypadku ikon moskiewskich przyczyną translacji mogły być niekiedy konflikty zbrojne, jak dowodzi tego opisany poniżej przypadek ikony *Matki Boskiej Dzierżgowskiej*.

Do najstarszych w tej grupie, a zarazem o najbardziej złożonej ikonografii wśród wszystkich analizowanych w tej pracy ikon należy ikona-obraz *Matki Boskiej Rudeckiej w otoczeniu proroków i hymnografów*, czczona do czasu jej kradzieży w r. 1992 w Jasieniu k. Ustrzyk Dolnych, którą proponowałem datować na l. 30. XVI w. [25]<sup>451</sup>. Ikona według legendy pochodziła ze wsi Żeleźnice na Podolu i po spaleniu tej osady przez Tatarów w r. 1612 przeniesiona została przez Jędrzeja Czuryłę do Rudek, gdzie otaczano ją czcią do końca II wojny światowej. W dramatycznych okolicznościach została następnie przeniesiona, najpierw do Seminarium Duchownego w Przemyślu, a potem do wspomnianego Jasienia, które miało pełnić funkcję Sanktuarium Królowej Bieszczad<sup>452</sup>. Prorocy otaczający

<sup>450</sup> Wyczawski 2006, s. 152; Kracik 1991, s. 167.

<sup>451</sup> Ikonie tej poświęciłem osobną monografię opublikowaną w r. 1992. Zawarte w niej ustalenia uzupełnić można o dane zawarte w zbiorczej karcie inwentarzowej założonej dla ołtarza głównego w r. 1966. Czas powstania ołtarza barokowego określono na ok. 1756 r. (Ziębińska 1966). W tym czasie ikony jeszcze w nim nie było, jako że sprowadzona została dopiero w efekcie decyzji o utworzeniu Bieszczadzkiego Sanktuarium Maryjnego. Wcześniej w centrum ołtarza znajdował się obraz Wniebowzięcia NMP.

<sup>452</sup> Mimo starań, by ikonę-obraz przenieść do Działosławia, gdzie przesiedlono mieszkańców Rudek, pozostawiona została jednak na dwadzieścia lat w seminarium przemyskim z racji przywiązania do niej alumnów – Kukiz 2002, s. 177.

Bogurodzicę to temat niezmiernie popularny w całej Europie w. XII-XV<sup>453</sup>. Przykładem zachodnim jest dzieło tworzącego w bizantynizującej manierze Duccio di Buoninsegna w zbiorach National Gallery of Art w Waszyngtonie<sup>454</sup>. Szczególnie intensywnie owe paralele wprowadzono w obu kręgach, jak się wydaje w stuleciu XII<sup>455</sup>. Z tego czasu pochodzą dwie najstarsze znane ikony w tym typie ikonograficznym: w monasterze św. Katarzyny na Górze Synaj<sup>456</sup> oraz przywieziona z Góry

<sup>453</sup> Często jest obecność proroków właśnie w XII i późniejszych wiekach, tak we freskach serbskich (m.in. Stare Nagoriczino, Graczanica, Ochryda, Žica, Nowa Plawnica, Rawanica, Ljubostina, Reszawa, Peć), jak i w ikonach bizantyńskich, tak w płycie strzelneńskiej, jak i w I kielichu i pateniu nielowanych z Trzemeszna, w których Mojżesz zdejmuje sandał przed krzewem gorejącym zawierającym wizerunek Marii, Melchizedek ofiaruje chleb i wino, a Jakub śni swój sen o drabinie łączącej niebo z ziemią. Intrzygujący II kielich z Trzemeszna zawiera dwanaście scen *Starego Testamentu* ilustrujących dzieje wybranych proroków z uwypukleniem przesłania eklezjastycznego przez zaakcentowanie sprawowanej przez nich władzy teokratycznej, kapłaństwa i godności królewskiej – Kielich tzw. Typologiczny z Trzemeszna, ok. 1180, Gniezno, Muzeum Archidiecezjalne – Świechowski Z. 2004, il. na s. 337; Mroczko 1988 [1978], s. 169. Na Ruś Środkową i Północną typ ten przenikał na fali popularności zestawień typologicznych figur starotestamentowych z wybranymi scenami ewangelicznymi, tak popularnych w malarstwie monumentalnym epoki Komnenów. Do najstarszych ikon w tym typie należała ikona *Bogurodzicy Białozierskiej*, datowanej przez W. Łazarewa na ok. połowę w. XIII, a W. Pucko na l. 40. w. XIII – Łазарев 1947b, s. 47, tabl. 35; Свенціцька 1983, s. 19; Пущко 1998, s. 330; swego czasu (Kruk 2000a, s. 14) wyraziłem niepewność co do rozpoznania w półpostaciach otaczających Matkę Boską proroków. Ogląd ikony w Ermitażu w r. 2006 pozwolił rozwiać te wątpliwości. Wśród nich są m.in. Aaron, Elizeusz, Ezechiel, Dawid i Salomon – por. Пущко 1998, s. 339-340. Joachim i Anna obecni są już prawdopodobnie w słynnej XII-wiecznej ikonie *Matki Boskiej Znaku* (cs. *Znamienia*).

<sup>454</sup> Duccio di Buoninsegna, *Boże Narodzenie z Izajaszem i Ezechielem*, tryptyk, temp. na desce, 1308-1311, Waszyngton, National Gallery of Art. Centrum tryptyku zajmuje temat Bożego Narodzenia z Marią leżącą na purpurowym posłaniu w połogu przy złóbkcu z Chrystusem, któremu pokłon składają wół i osioł, jako personifikacje Kościoła od Żydów i pogan, a ponad szopą unoszą się aniołowie. Panele boczne wypełniają dwie prorocy ujęci *en pied* z rozwiniętymi zwojami zapisanymi prorocstwami zwiastującymi nadejście Mesjasza, i tak u Izajasza jest to najśłynniejsze prorocтво (*Iz 7, 14*): *Oto Panna pocznie i porodzi syna i nazwie Go imieniem Emmanuel*, zaś Ezechiel (*Ez 44, 1-4*): *Widziałem drzwi w domu Pana, które były zamknięte i żaden człowiek nie przechodził przez nie. Tylko Pan sam wchodził i przechodził przez nie*. Obecny w polu środkowym jeden z aniołów na rozwiniętym zwoju głosi za ewangelistą Łukaszem (*Łk 2, 10*): *Oto zwiastuję wam radość wielką...*

<sup>455</sup> W istocie już w czasach Ojców Kościoła prorocтва *Starego Testamentu* zostały wplecione w homilie maryjne śś. Efrema (†373), Cyryla Aleksandryjskiego (†444), jak również późniejszych pisarzy, tj. śś. Germana (†733-4), Teodora Studyty (†826), a zwłaszcza Tarazjusza (†806) – Kruk 1995, s. 36-37. W homiliach tych nie tylko przywoływano najbardziej trafne prorocтва, ale też wskazywano na ich symbole, które sztuki plastyczne utrwały jako atrybuty w dłoniach proroków odnośnie do Marii, tj. np. Krzew Gorejący w dłoniach Mojżesza, Arkę Przymierza Dawida, Drabinę Jakubową, Bramę Ezechiela, Kamień odpadający od Góry u proroków Habakuka i Daniela. Owe paralele tak w warstwie językowej, jak i obrazowej służyły umacnianiu idei *Concordia Veteris et Novi Testamenti* oraz definiowały wybór proroków, którzy pojawiali się na ramach średnibizantyńskich ikon i we freskach kopuł bizantyńskich świątyń. Pisma Ojców Kościoła intensywnie cytowano właśnie w czasie formowania się omawianego typu, gdy np. Jan z Damazku (†749) poszukiwał argumentów w antyobrazoburczej apologetyce połączonej z twórczością hymnograficzną. Właśnie ta druga dziedzina w równej mierze dostarczała impulsu dla nowych tematów średnio- i późnibizantyńskiego obrazowania, skutkując wprowadzeniem do ikonografii typu Bogurodzicy z Jezusem Emmanuelem otoczonych prorokami, jak również hymnografów.

<sup>456</sup> *Matka Boska z Dzieciątkiem tronująca w otoczeniu świętych*, ikona, l. poł. w. XII, 48,5 x 41,2 cm, Synaj, Monaster św. Katarzyny – Carr 1997, kat. i il. 244 – tu datowana 1080-1130; Kruk 2000a, kat. III.2. Błędnie tu rozpoznalem św. Jana Ewangelistę w miejsce proroka Symeona tworzącego parę z Anną.

Athos<sup>457</sup>, które pod względem zawartego w nich przesłania można zestawić z dziełem z terenu Polski o podobnej kompozycji, lecz zdecydowanie mniej znanym, jakim jest tzw. płyta strzelnieńska<sup>458</sup>.

Paralele podobne wyprowadzali poeci staropolscy, czego przykładem poezja kręgu bernardyńskiego w osobie Władysława z Gielniowa, który pisał:

Balaam prorok pogański  
 Patrząc na rodzaj żydowski,  
 O tej Pannie prorokował,  
 Jasnej gwiazdzie ją przyrównał [...]

Ezechiel prorok Boży, Duchem Świętym oświecony,  
 Widział zamkniętą uliczkę  
 Znamionując Bożą Matkę<sup>459</sup>.

Podobnie Grzegorz z Sambora (†1573):

I byłaś jak świątynia króla Salomona  
 Przybytkiem Najwyższego Boga uczyniona,  
 Byłaś jak arka droga, Przenajświętsza Panno,  
 Dziwnego smaku z nieba napelniona manną,  
 Jak różdżka z pnia Jessego, z którego kwiat nad kwiaty,  
 Bóg wielki w niebo wzbil się nad słoneczne światy,  
 Jak krynica królewska, z której źródł wyrucha,  
 Uświęcony zstąpieniem Najświętszego Ducha<sup>460</sup>.

W poprzednich publikacjach wskazałem na złożone źródła rozpowszechnienia tego typu ikonograficznego<sup>461</sup>, którymi mogła być polemika okresu ikonoklazmu i reakcja na bogomilizm. Sam zaś obraz ma wyjątkowo wiele warstw znaczeniowych, ponieważ może być odczytywany na wiele sposobów:

1. Jako manifest antyobrazoburczy skierowany tak przeciw ikonoklastom, podważającym sens istnienia wizerunków osób boskich i świętych, jak i herezjom

<sup>457</sup> *Matka Boska Eleusa tronująca w otoczeniu proroków*, ikona, koniec XII – początek XIII w., 48,5 x 37,0 x 2,7 cm, z Góry Athos, St. Petersburg, Ermitaż – *Афонские Древности...* 1992, il. III; Kruk 2000a, kat. III.3. Przywieziona z Athosu przez P.I. Sewastjanowa, w l. 1861-1898 znajdowała się w Muzeum Sztuki Staroruskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie w l. 1898-1930 w GPM; od r. 1930 w ГЭ.

<sup>458</sup> *Matka Boska z Jezusem w otoczeniu proroków*, płyta kamienna płaskorzeźbiona, koniec XII w., Strzelno, kościół klasztorny norbertanek, kaplica św. Barbary – Świechowski Z. 1990, s. 73, il. 169: Autor rozpoznal w dziewięciu medalionach szerokiej ramy proroków, przypuszczając, że dwie postacie stojące u dołu to Izajasz z najważniejszym z proroctw oraz Jan Chrzciciel jako prekursor Chrystusa. Zagadkowa płyta mogła według Autora służyć jako przegroda chórowa podobna do tych z kościoła św. Michała w Hildesheim i NMP w Halberstadt; Świechowski Z. 2004, il. na s. 243.

<sup>459</sup> Władysław z Gielniowa, *Anna, niewiasta nieplodna*, s. 68.

<sup>460</sup> Grzegorz z Sambora, *Częstochowa*, s. 141. Maria jako *Krynica – źródło wiecznej kuracji*, opisana została w relacji nt. ikony *Matki Boskiej Jurowickiej*, przy czym przywołano słowa św. Jana z Damaszkuz: *Ego fons perennis curationum* – Kolert 1743 [1857], s. 62.

<sup>461</sup> Kruk 1999, s. 25-46; Kruk 2000a.

takim, jak bogomilizm, podważającym boskość Marii i sens prorocत्व zapowiadających wcielenie.

2. Jako figura Drzewa Jessego, w którym zobrazowano przodków Chrystusa, Dawida i Salomona po bokach, zaś u dołu rodziców Marii, z których wyrosła różdżka, a z niej kwiat – Chrystus, czemu wtóruje dekoracja floralia tła w postaci delikatnie wygiętych i zakwitających pędów roślinnych. Soczystości pędów w polu centralnym wypełnionym postaciami Marii i Jezusa z adorującymi ich archaniołami odpowiada niejako gałąź na zewnętrznej ramie z uciętymi odroślami.

3. Jako pochwałę sprawiedliwych (*Prawiednych*) rodziców Marii, którzy wydali kwiat, niczym różdżka Aarona, a który zrodził następnie owoc, przez co zgładzony został grzech Adama i Ewy, o czym głoszą przepowiednie prorockie i *Psalmy*

4. Jako „obraz w obrazie”, w którym *Hodegetria* adorowana jest przez proroków i hymnografów umieszczonych na wypukłej, w stosunku do pola środkowego, ramie.

5. Jako apoteoza Aktu Wcielenia i roli jaką odegrała w nim Maria, jako duchowa i żywa drabiny, po której Najwyższy zstąpił na ziemię, jak pisał Jan z Damaszku.

6. Dostrzec można też w tych ikonach apoteozę wielorakiej godności Chrystusa, zatem podobnie jak w II kielichu z Trzemeszna, manifestowanej przez dobór postaci i cytatów, godności Chrystusa jako Zbawcy, Sędziego, Króla i jako Najwyższego Kapłana. Podane wyżej warstwy znaczeniowe nie wyczerpują wszystkich treści, zawartych w tym typie przedstawieniowym<sup>462</sup>.

Wspomniany obraz wyróżnia się zatem tak ikonografią, jak i czasem powstania. Pozostałe ikony u k r a i n n e prezentują generalnie typ *Hodegetrii* i mogą być odniesione do w. XVII. Zwraca przy tym uwagę ich wyraźna koncentracja na ziemiach Małopolski, w niedużej odległości od Krakowa.

Należy do nich ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafialnym pw. Bożego Ciała w Bieczu, której dzieje znane są dzięki *Kronice parafialnej* przechowywanej na plebanii parafii [27]<sup>463</sup>. Jak wynika z wyjątkowo obszernej relacji, najstarsze znane miejsce przechowywania ikony to klasztor bernardynów w Łojowie, mieście należącym wówczas do księcia Jeremiego Wiśniowieckiego. Łojów, miejscowość nad Dnieprem w powiecie rzeczyckim, został zdobyty i splądrowany w 1648 r. przez Kozaków, a rok później odbity przez hetmana polnego Janusza Radziwiłła.

<sup>462</sup> Carr 1997, kat. i il. 244: *The viewer is drawn even deeper into the endless layers of Marian meaning*; Kruk 2009d, s. 215-248.

<sup>463</sup> Podstawowe dane o obrazie przytoczył ks. Władysław Smoleń wspominając przytoczoną wyżej relację z 25 czerwca 1675 Sebastiana Karpowicza, miejscowego radnego oraz Jana Wojsa (Wójsa?), miejscowego sądownego. Zeznanie zachowało się w odpisie z 20 V 1769, zamieszczonym w inwentarzu miejscowego kościoła, sporządzonym przez ks. Józefa Bątkowskiego, doktora teologii, prepozyta kolegiaty sądeckiej z okazji przejmowania probostwa w Bieczu – Smoleń 1959, s. 90. Opracowanie konserwatorskie obrazu, stanowiące zarazem rozprawę dyplomową Marii Erdman, przedstawione zostało na ASP w Krakowie w r. 1955 (Erdman 1955). Rok później obraz stał się tematem pracy magisterskiej Antoniego Fedorowicza, bronionej na KUL. W r. 1975 sporządzona została obszerna dokumentacja historyczno-konserwatorska kościoła bieckiego w opracowaniu Barbary Kleszczyńskiej. Opisano w nim obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie ikony* wykonany temperą na drewnie ze złocionym tłem. Wskazano, że deska podobrazia mimo konserwacji w r. 1954 jest ruchoma, co wywołało zapewne pęknięcia malowidła na twarzy Dzieciątka. Odnotowano niewielkie spęcherzenia – Kleszczyńska 1975, s. 8-9.

Prócz przytoczonego odpisu obraz wspomniany został w wizytacji biskupa krakowskiego Sołtyka, odbytej w Bieczu w r. 1767, jako *In Tabulato depicte* [27. Wypis 2]. W *Przewodniku po Galicyi* Mieczysław Orłowicz odnotował, że w farze znajduje się bizantyński obraz *M. B.*<sup>464</sup>. Obraz poddano konserwacji w r. 1954<sup>465</sup>.

W warstwie oryginalnej obrazu maforium Marii okazało się być czerwone z zielonym podbiciem, zachowane dobrze, podobnie jak biała szata Jezusa. „Nogi i ręce Dzieciątka, wykonane w kolorze verdaccio z nałożonymi na wierzchu silnymi światłami i obwiedzione w koło ciemną linią”<sup>466</sup>. Marię przedstawiono w ikonie w typie *Hodegetrii*, najpopularniejszym na Rusi Zachodniej przynajmniej od w. XV<sup>467</sup>. Informacje o obrazie wprowadzonym do kultu przed połową w. XVII pokrywają się z analizą technologiczno-stylistyczną i wskazują na 2. połowę lub koniec XVI w. jako czas jego powstania i z tą opinią Marii Erdman<sup>468</sup> wypada się zgodzić. Obraz należałby do grupy tych dzieł ukraińskich, którym nadano nowe cechy stylowe w XVII w., zmiękczające surowe oblicza i ostre fałdy szat na rzecz większej domieszki różu. Dobrym tu przykładem jest obraz *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* w cerkwi w miejscowości Czarna na Sądecczyźnie<sup>469</sup>. Tło posiada charakterystyczne dla ikon ukraińskich zdobienia floralne z widocznym motywem rozciętego owocu granatu przy głowie Marii, która, podobnie jak głowa Jezusa, okolona jest nimbem wypełnionym falującymi promieniami jakby słońca.

Niewątpliwie najbardziej słuszne jest poszukiwanie analogii związanych z regionem pochodzenia ikony. W opublikowanym folderze zbioru ikon w soborze katedralnym św. Ducha w Mińsku znalazła się ikona *Matki Boskiej Mińskiej*, której twarz przede wszystkim, jak i sposób opracowania głowy Jezusa zdradzają bliskie powinowactwo

<sup>464</sup> Orłowicz 1919, s. 372.

<sup>465</sup> W opracowaniu konserwatorskim przedstawiono dokładny opis obrazu (Erdman 1955, s. 3), wykonanego na desce (skreślono słowo „olchowej”, obecne z kolei w innym miejscu opisu) o wymiarach 84 x 102 cm. Podobrazie złożone jest z trzech desek o grubości ok. 3 cm. Deski złączono dwiema szponami modrzewiowymi, a w miejscach spójień desek na licu podobrazia naklejono pasma lnianego płótna. Deska posiada tzw. kowczęg wykonany w odległości ok. 1,5 cm od boku obrazu. Grunt założono dwuwarstwowy, kredowo-klejowy, samo malowidło zaś wykonano techniką olejną i było ono wielokrotnie przemalowywane. Płaszcz Marii miał kolor niebieski z lamówką w postaci złotego pasa z nałożonymi nieco ukośnie brązowymi kreszczkami, zaś suknia – czerwona z podobną lamówką. Na prawym ramieniu Marii namalowano dwie sześcioliste gwiazdy. Rysy twarzy opisano jako grube i schematyczne, zaś charakter malowidła jako ludowy, zapewne z w. XIX, wykonany w technice olejnej z użyciem farby ziarnistej, źle utartej i grubo kładzionej.

<sup>466</sup> Erdman 1955, s. 14. Ze względu na stan twarzy postanowiono nie usuwać pierwszej warstwy przemalówki. Odsłonięto natomiast pierwotnie srebrne tło, kładzione na pulmencie. Warstwa malarska została uzupełniona przez punktowanie. Analiza technologiczna elementów obrazu wykazała, że tak typ obróbki desek toporem, spotykany do XVII w., jak i wpuszczanie szpon w odwrocie do 1/3 grubości drewna spotykane jest w malarstwie ruskim do XVII w. (*ibidem*, s. 29). Także szerokość ramki wskazuje na to, że przygotowano podobrazie przed XVII w., ponieważ w późniejszym czasie ramki te stają się szersze.

<sup>467</sup> Maria Erdman wskazała jako najbliższy ikonograficznie do ikony wariant *Hodegetrii* w typie *Smoleńskiej*, przechowywany w klasztorze Trójcy Świętej w Sergijewie, oraz obraz *Matki Boskiej Iwerskiej* z nowogrodzkim monasterze w Moskwie, pochodzenia prawdopodobnie bizantyńskiego. Bezpośrednimi analogiami miałyby być ikony *szkoły kijowskiej* z XVI w. – Erdman 1955.

<sup>468</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>469</sup> Kruk 2009d.



z omawianym dziełem<sup>470</sup>. Ikona Marii w typie Hodegetrii, uznana za cudowną i datowana na 2. poł. w. XVII, przykryta jest srebrną sukienką z elementami emalii. Opisana została jako rzadki przykład „szkoły białoruskiej, [...] wzór baroku w białoruskim malarstwie barokowym”<sup>471</sup>. W latach 20. XX w. trafiła do Muzeum z Mohylewskiej. O słuszności poszukiwania analogii na Białorusi przekonuje kolejny przykład *Hodegetrii* we wspomnianym Muzeum, w której tym razem bardzo podobne jest ułożenie głowy Jezusa, jakby nieco zbyt zadartej do góry<sup>472</sup>.

Wspólny tym trzem dziełom jest rysunek ust obu postaci z wyraźnie zaznaczonymi pełnymi wargami, oddzielonymi ciemną kreską cienia, silniej wydobytego w ich kącikach, oraz zarys owalu głowy Marii z bardzo wydłużonym nosem i silnie zaznaczonym podbródkiem. W ikonie bieckiej i ikonie d r u g i e j w Muzeum mińskim zaznacza się to samo upodobanie do żywiołowego ornamentu floralnego, podobny też, lecz bardziej prymitywny jest w drugim przypadku rysunek trójkątnych promieni w nimbach. W przypadku *Matki Boskiej Mińskiej* trudno rozstrzygnąć natury zdobień tła, jedynie można się domyślać, że jest podobne tak, jak podobny jest rysunek głowy Jezusa z kędzierzawymi włosami, różowymi, „puculołowatymi” policzkami, niemal identycznym obrysem nosa, powiek i oczu.

W kontekście opisanych cech na uwagę zasługuje obraz *Matki Boskiej z Jezusem* (wym. 72 x 65 cm) czczony w Budstawiu, w kościele bernardynów, należącym przed II wojną światową do archidiecezji wileńskiej na wschodnich kresach Rzeczypospolitej, zaś obecnie na północnych rubieżach Białorusi<sup>473</sup>. *Matka Boska Budstawska* miała być, co wyjątkowe w tym przypadku, sprowadzona według legendy z Rzymu. Na rewersie obrazu zachowała się data 1649 odnosząca się do budowy pierwszego kamiennego kościoła, w którego ołtarzu obraz został umieszczony. Obraz miał być przywieziony z Rzymu przez wojewodę Jana Paca w r. 1598, jako osobisty dar papieża Klemensa VIII, po czym trafiła do kaplicy wileńskiego pałacu wojewody. Koronacja obrazu odbyła się 2 lipca 1998 roku w czasie liturgii sprawowanej przez kardynała Kazimierza Świątką.

Obraz przykryty jest srebrną, współczesną sukienką, spod której wyłaniają się ciemne, plastycznie opracowane karnacje Marii i Jezusa o zbliżonych do wyżej opisanych cechach. Inny jednak jest układ rąk obu postaci. Maria wznosi prawą dłoń niemal pionowo wskazując na Chrystusa, który błogosławi prawą dłonią, lecz w lewej trzyma nie księgę, ale królewskie jabłko. Charakterystyczne jest także ułożenie palców lewej dłoni Marii, zagiętych tak, że są częściowo tylko widoczne, gdy w ikonach są lekko ugięte i widoczna jest cała dłoń Marii. Jest to zatem jednak dzieło zachodnie, które – niewykluczone – mogło oddziaływać, ale tylko w sferze plastycznej, a nie ikonograficznej, na malarzy ikonowych.

Do typu *Hodegetrii* należy ikona *Matki Boskiej* w kościele parafialnym w Dzierzgowie<sup>474</sup> [28]. Wzmiankowano ją w wizytacjach XVIII-wiecznych w ołtarzu

<sup>470</sup> *Мінскі сабор* 2006, il. 24-25.

<sup>471</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>472</sup> *Ibidem*, il. 29-30.

<sup>473</sup> *Каталіцкія святыні* 2003, il. i opis na s. 21.

<sup>474</sup> W *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego* tym razem brak wzmianki o obrazie, który szybko zasłynął z racji leż, a czemu ks. Alojzy Fridrich poświęcił szczególnie wiele miejsca. Wskazano jedynie, że kościół parafialny drewniany erekcji niewiadomej, wzniesiony miał zostać w r. 1752 przez

głównym już jako cudowną. W r. 1731 zapisano, że „*Altaria Imo Majoris arte sculptorea elaborata cuius imago Principalis Beatissime ut fertur Gratosae et miraculis clare consecure*”<sup>475</sup>, zaś w wizytacji 1783: „[Ołtarz] Wielki staroświeckiej, sycerskiej roboty z Obrazem Matki Boskiej pod laserunek malowany y w rzeźbie wyzłocony”<sup>476</sup>. Obraz wzmiankowano również w wizytacji z r. 1791<sup>477</sup> i 1795: *Ecclesia hac gaudet miracula Imagine B. V. Mariae in majori altari*<sup>478</sup>.

Z obrazem związana była legenda o jego sprowadzeniu przez Myszkowskiego z Ukrainy po bitwie pod Beresteczkiem, zawartą w narracji Wespazjana Kochowskiego, opublikowanej w 1698 r.:

Imago ea bello consatio (ut ex inquisitione potuit) a Stanislao Myskowski viro nobili ex Ukrayna deportata, parum differt ab typo Czestochoviensi, nisi forma et colores Graeco-Roxolarum pingendi<sup>479</sup> [29. Wypis 1].

Legenda przypomniana została dopiero w XIX w., gdy rękopis Kochowskiego wydał drukiem Edward Raczyński:

Ten obraz pod czas wojny kozackiej, jako przez inkwizycją pokazało się, przez Stanisława Myszkowskiego z Ukrainy przywieziony, podobny częstochowskiemu obrazowi, tylko greckie oblicze wyrażający<sup>480</sup>.

ks. Antoniego Wesołowskiego – *SGKP* II (1881), s. 285. Kościół parafialny w Dzierzgowie wzmiankowany był w r. 1325 (Grabek 2000, s. 13), o którym ks. Jan Wiśniewski zaświadczał, że zachował się do połowy XVIII w. (Wiśniewski 1932, s. 38; Hadamik i in. 2007, s. 128), zaś w aktach wizytacji r. 1598 podano, że był drewniany i malowany wewnątrz (*Dzierzgow* 1598, s. 99-101; Grabek 2000, s. 15, przyp. 23; Hadamik i in. 2007, s. 128). W r. 1752 wzniesiona została nowa świątynia, konsekrowana 30 października 1757 r. pod wezwaniem NMP przez ks. Franciszka Potkańskiego, którego rzut zachował się w inwentarzu z r. 1888. Wspomniano wówczas, że kościół był zwykłej konstrukcji, drewniany w czworobok (Hadamik i in. 2007, s. 128-129, reprodukcja rzutu kościoła na podstawie karty inwentarzowej w ADP – *ibidem*, s. 131, ryc. B-43). Nową, murowaną świątynią, w której do dziś czczona jest ołtarzu głównym ikoną, wzniesiono w l. 1903-1911, a konsekrowano 18 listopada 1938 r. (Hadamik i in. 2007, s. 131).

<sup>475</sup> *Dzierzgow* 1731, s. 1017. Określenie *Łaskami slynąca* pojawiło się również w odniesieniu do *Matki Boskiej Makowskiej* w wizytacji r. 1729 oraz *Matki Boskiej Grybowskiej* w r. 1766. W wizytacji roku 1747 zapisano: *Imago Gratosae Beatissima in Majori Altari hac in Ecclesia quo sit extant documenta miraculorum, super quibus fuit Commissio sed Decretum ex ea non subscutum*. Ołtarz opisano jako *ligneum, eleganter, sculptum, depictum, et deauratum Mensam habens lapideam ut dicitur consecratam* – *Dzierzgow* 1747, s. 22v. Przyjęto zatem, że ołtarz został poświęcony (w sumie wymieniono ich pięć), gdy w 1664 były *Altaria tria omnia non consecrata* – *Dzierzgow* 1664, s. 167v. Wskutek złego gospodarowania stwierdzono w r. 1747, że kościół podupadł i wymaga pilnych napraw, co nastąpiło za ks. Antoniego Wesołowskiego w r. 1752, a potwierdzone zostało w wizytacji r. 1783 – *Dzierzgow* 1783, s. 514.

<sup>476</sup> *Dzierzgow* 1783, s. 515.

<sup>477</sup> *Dzierzgow* 1791, s. 515; Wiśniewski, s. 39; Hadamik i in. 2007, s. 130. Ikona była konserwowana w l. 60. XX w. przez Rudolfa Kozłowskiego, zaś czarno-białe zdjęcia jej wyglądu przed i po konserwacji opublikowano w r. 2007 – Hadamik i in. 2007, s. 134, ryc. B-45. Autorzy powołują się na dokumentację w posiadaniu archiwum kościoła par. w Dzierzgowie, brak jest jej natomiast w WUOZKI.

<sup>478</sup> *Dzierzgow* 1795, s. 19. *Dzierzgow* 1839, s. 18: *W Wielkim Ołtarzu ieden [obraz] Matki Boskiej na drzewie malowany*.

<sup>479</sup> Kochowski 1698, s. 148; Grabek 2000, s. 19-28; Hadamik i in. 2007, s. 171.

<sup>480</sup> Kochowski [1859], s. 302.

Powtórzyli ją ks. Alojzy Fridrich: „W roku 1650 przywiózł go ze sobą Jan Myszkowski, wracając z bitwy pod Beresteczkiem i ofiarował do kościoła w Dzierzgowie”<sup>481</sup>, oraz ks. Jan Wiśniewski, obraz ten mianowicie

dostał pan Myszkowski w Ruskich krajach, pod ten czas gdy było pod Beresteczkiem pospolite ruszenie i nasze wojsko przeciw Kozactwu i Tatarom staowało. (1651 r.) [...] z Ukrainy przywieziony podobny częstochowskiemu obrazowi, tylko greckie oblicze wyrażający<sup>482</sup>.

Na miejscu już pozostając w kulcie miejscowego kościoła ikona zyskała nową oprawę oraz suplikację zapisaną na banderoli u dołu: MATKO NIE OPUSZCZAJ NAS<sup>483</sup>.

Imię fundatora podawano rozbieżnie – u Fridricha był to Jan; ks. Antoni Grabek, długoletni proboszcz i monografista dziejów parafii dzierzgowskiej zapisał, że był to Stanisław, rotmistrz królewski spokrewniony z Zygmuntem (zm. 1615), ówczesnym dzieżnicem Bieganowa i Brześcia, wiosek należących do Dzierzgowa<sup>484</sup>. Najnowsze ustalenia podążają jednakże za sugestią wyrażoną przez wspomnianego ks. Grabka, iż ofiarodawcą mógł być również Władysław, syn Zygmunta, który brał udział w bitwie pod Beresteczkiem, znanym jako niezwykle pobożny czciciel Matki Bożej. Władysław Gonzaga Myszkowski, h. Jastrzębiec, ordynat pińczowski, starosta grodecki, medyczny, drahimski, wojewoda raclawski, sandomierski, krakowski, starosta mościcki, zmarły 24 czerwca 1658 i pochowany w kościele parafialnym w Pińczowie<sup>485</sup>. Obraz miał przywieźć w r. 1651 po beresteckiej bitwie, w której dowodził pułkiem ziemi krakowskiej do parafii dzierzgowskiej, gdzie posiadał swój majątek. W 1664 r. obraz uznany został za cudowny przez komisję biskupa krakowskiego pod przewodnictwem ks. Jacka Liberiusza, gdy wieś należała do Franciszka Prazmowskiego, kanclerza wielkiego koronnego<sup>486</sup>.

Jak przypomniano wyżej, już w XIX w. uchwycono charakter ikony jako mieszanej – bizantyńsko-ruski, zatem bizantyński pod względem formalnym, przypominający w tym obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*, lecz ruski ze względu na sposób malowania. Autorzy najnowszego opracowania dziejów parafii wskazali, że „obraz jest malowany farbami temperowymi na desce lipowej” [i] „wywodzi się z kręgu malarstwa bizantyjskiego” i datowali jego powstanie, z powołaniem się na badania Rudolfa Kozłowskiego, na koniec XVI wieku<sup>487</sup>. W 1920 r. miała być dodana półkolista

<sup>481</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 270.

<sup>482</sup> Wiśniewski 1932, s. 34.

<sup>483</sup> Zdaniem ks. Grabka obraz został „powiększony” najprawdopodobniej na początku XX w. i wówczas miała pojawić się tabliczka z przytoczonym napisem. W liście do Kurii Diecezjalnej w Kielcach z prośbą o zgodę na konserwację obrazu doprecyzował ten czas na l. 1922-25 – Grabek 2000, s. 50, 52. Zgodnie z sugestią proboszcza konserwacja miała oczyścić obraz z tych dodatków.

<sup>484</sup> Grabek 2000, s. 19-28. W istocie chodzi o tę samą postać Jana Stanisława – Dobrowolska 2007.

<sup>485</sup> Hadamik i in. 2007, s. 131, przyp. 383.

<sup>486</sup> *Ibidem*, s. 131-132 w oparciu o Kamiński 1901, w której ks. Stanisław Kamiński przytoczył odnaleziony po 1870 r. akt: *Wiadomość prawdziwa o płaczącym obrazie Najświętszej Maryi Panny w Dzierzgowie dnia 22 VII 1664 roku z dowodów pewnych wypisana*.

<sup>487</sup> *Ibidem*, s. 132.

część obrazu, w późniejszym czasie usunięta. Zachowała się sukienka srebrna, trybowana z początku XVIII w. z umieszczonym herbem Ossoria i literami: W. Ch.R, którą zdjęto i umieszczono na kopii obrazu, pełniącej rolę feretronu<sup>488</sup>. Korony są XX-wieczne, fundacji parafian dzierzgowskich z r. 1921<sup>489</sup>. Gdy obraz był w konserwacji, umieszczono w jego miejsce w ołtarzu głównym obraz *Matki Boskiej Radkowskiej*. Wota wiszące przy obrazie zabrane zostały przez wojska rosyjskie w r. 1794 po bitwie szczekocińskiej<sup>490</sup>. Do najciekawszych należy wotum z rytowaną parą szlachecką z dziećmi klęczącą u stóp Marii z 1769 roku.

W ikonie zwraca uwagę nienaturalny rysunek ornamentu na ramieniu Marii, który winien mieć postać długich frędzli sięgających dolnej ramy obrazu. W tym przypadku są nienaturalnie skrócone, jakby w wyniku przemalowania przez malarza nierozumiącego tego typu dekoracji. Innym elementem charakterystycznym jest węzeł na przepasce chitonu Chrystusa, typowy dla ikon ukraińskich końca XVI i początku XVII wieku. Charakterystyczne dla tego malarstwa są też twarze, linearne o delikatnym światłocieniu oraz floralna dekoracja tła, przez które przebijają motywy okuciowo-cęgowy. Podobnie też charakterystyczny dla ikon wspomnianego okresu jest motyw aniołów na obłokach.

Pod pewnymi względami bliska ikonie *Dzierzgowskiej* jest ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafialnym pw. św. Katarzyny w Ulinie Wielkiej<sup>491</sup> [29]. Należy ona do typowych dzieł zachodnioruskich z około połowy w. XVII<sup>492</sup>. Podobna do poprzednio opisaną, zatem i tu Matka Boska ujęta jest *en trois quart*, zaś Jezus swobodnie siedzi na jej lewym ramieniu i błogosławi prawą dłonią. W obu przypadkach figury Marii, Jezusa, a w przypadku ikony *Dzierzgowskiej* także aniołów wydają się szczególnie wydłużone. W tej drugiej ikonie proporcje obu postaci boskich są jeszcze smuklejsze. *Hodegetria* namalowana została w czerwonej sukni i błękitnym maforium na czerwonej podszewce o miękko opadających fałdach. Zwraca uwagę smukłość jej palców oraz plastycznie modelowana karnacja wydłużonego owalu twarzy Marii, co było właściwe dla połowy w. XVII<sup>493</sup>.

Być może rozwiązanie zagadki związanej z okolicznościami translacji ikony z ziem ruskich znajduje się w tablicy pamiątkowej zachowanej w kościele, wskazującej

<sup>488</sup> KZSP III 1966, 12, s. 11; Hadamik i in. 2007, s. 132.

<sup>489</sup> Nie były to naturalnie pierwsze tego typu ozdoby – w r. 1783 zapisano: *Na N. Pannie, y Panu Koronki srebrne dwie – Dzierzgów 1783*, s. 517.

<sup>490</sup> *Dzierzgów 1795*: na ostatnią kartę wizytacji naklejono spis ruchomości i sprzętów pozostałych po grabieży wojsk kozackich; Hadamik i in. 2007, s. 132. Jeszcze w 1770 duża liczba sreber została zastawiona przez ówczesnego plebana – *Dzierzgów 1783*, s. 517.

<sup>491</sup> W r. 1727 stwierdzono istnienie w drewnianym kościele czterech ołtarzy, z których główny dedykowany był patronce, inny św. Antoniemu, zaś dwa pozostałe blisko prezbiterium – *Matce Bożej – Ulina 1727*, s. 18-19. Ołtarz *Matki Boskiej ad cornu Epistolae* opisano jako *sparsim deauratum, sparsim depictum vetero structure*.

<sup>492</sup> Wiśniewski 1917, s. 234-235; KZSP I 1953, 8, s. 40; Balicka 1974a (tu datowana na w. XVI).

<sup>493</sup> Balicka 1974a. Stan ikony w r. 1974 był dobry, tym bardziej że rok wcześniej przeprowadzono jej konserwację, której autorem był artysta konserwator dr Józef Furdyna. W jej wyniku z ikony zdjęto już na stałe późnobarokową, drewnianą sukienkę, usunięto z tła przysłaniający go plusz, warstwę malarską oczyszczono, uzupełniono ubytki gruntu, a do punktowania użyto odsączonych farb olejnych. Ikonę ponownie zawernikowano i odnowiono złocenia tła złotem płatkowym kładzionym na pulment – Furdyna 1973.

na związku kolatorów z Podolem<sup>494</sup>. Problem w tym, że zgodnie z informacją na tablicy, Ulińscy opuścili swoje dobra, by przenieść się na Podole, natomiast o Tomaszu Dobińskim, donatorze kościoła mowa jest w wizytacji z r. 1727<sup>495</sup> i najprawdopodobniej do jego rodu (Demińskich) odnosi się herb Doliwa z literami *P D*, zachowany na odwrociu ikony [29]<sup>496</sup>. Prawdopodobne, że w tym czasie ikona pojawiła się w ołtarzu kościoła z oznaczeniem jej właścicieli i dobrodziejów parafii<sup>497</sup>. Na jej wschodni, zachodnioruski rodowód wskazują jej cechy stylowe i podobieństwo do ikony w Bieczu pochodzącej z dalekiego Łojowa nad Dnieprem na Ukrainie.

Typowa ikona zachodnioruska *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* znajduje się w ołtarzu głównym kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia NMP w Kolembrodach k. Radzyna Podlaskiego<sup>498</sup> [30]. Z ikoną, jak i kościołem związana jest legenda

<sup>494</sup> Balicka 1974d. Jej treść przytoczona została w karcie inwentarzowej za monografią ks. Jana Wiśniewskiego:

*ANTIQUA DOMUS ULINSKICH  
TRANSLATA EX HAC VILLA IN PODOLE  
EX LINEA MATERNA RELIQUIAE  
ORACZOWSKICH MANENT IN HAEREDIBUS  
BOLESCICE, ŁOWINIA, SIELCE, KALINA  
KRASOVII POST MŁOSZOVII, CZARNOCII  
HEREDES FUERE ULINAE G. GADOMSKI  
CORRUTAM ECCLESIAM REAEDIFICAVIT  
G. CHRISTOPHORA DUBNIA DOBINSKI HAERES  
IN ULINA MAGNA ADAUXIT DECORA  
AD MAJOREM DEI GLORIAM AD MDCCVIII.*

Tablica pamiątkowa, 1708, marmur, oprawa dr., 70 x 35 cm – Wiśniewski 1917, s. 237; *KZSP* I 1953, 8, s. 40.

<sup>495</sup> *Ulina* 1727, s. 19. Ulina należała do Demińskich od r. 1708, kiedy to Krzysztof przebudował zniszczony kościół, powiększył i ozdobił – Wiśniewski 1917, s. 234. Demińscy, generalnie herbu Nieczuja, na tym terenie byli dość aktywni w ciągu w. XVIII wieku. W 1709 r. Franciszek Demiński i jego sukcesorzy objęli starostwo w Wolbromiu systematycznie powiększając swoje włości – Łyczak 2007, bp.

<sup>496</sup> Literę dostrzegł dr Wojciech Walanus, za co wyrażam podziękowania. Jest to odcisk w lace, który należałoby chyba traktować jako znak własnościowy. Jego rozpoznanie było możliwe dzięki oględzinom ikony, dokonany 08.06.2010 w pracowni konserwatorskiej Anny Dziuby-Drożdż w Krakowie.

<sup>497</sup> W ołtarzu głównym „między 4 kolumnami mieści się starożytny obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem na lewej ręce. Na zasuwie – św. Katarzyna. Po stronach nad drzwiczkami stoją rzeźby św. Stanisława i św. Mikołaja” – Wiśniewski 1917, s. 235.

<sup>498</sup> Wprawiona została w uskokowe ramy ujęte po bokach kolumnami korynckimi o gładkich trzonach, dźwigającymi szczyt o wklęsłych bokach z wpisany w jego pole hierogramem Marii. W szczycie ołtarza umieszczono glorię z *Okiem Opatrzności*. Ołtarz z drewna polichromowanego i złoczonego datowany został na ok. połowę w. XVIII, zaś obraz określony jako dawna ikona – na koniec w. XVI – początek XVII – Struk 1972a, autor korzystał z maszynopisu *KZSP* w IS PAN. W opisie ikony podkreślono wyrazisty owal twarzy, małe usta, długi nos i duże ciemne oczy. Szaty o barwach typowych: czerwona suknia i błękitny płaszcz. Twarz Jezusa o dojrzałych rysach, zatem jest to oblicze Emmanuela. Himation o ostrzych, załamujących się faldach, a tło wytłaczane w ornamenty roślinne. Podana została tylko przybliżona wysokość ikony – ok. 75 cm, co zaś ciekawe, jako technikę podano olej na desce – Struk 1972b. Nie ma jednak podstaw, by uznać, że ikona pod względem technologicznym odbiegała od innych, zatem należy uznać, że wykonano ją w technice tempery – olej w takich przypadkach często jest efektem przesączenia z późniejszych warstw przemalowań.

założycielska odwołująca się do inicjatywy Jana III Sobieskiego, który po wizji miał ufundować na miejcu kościół i przekazać do niego

obraz przedstawiający Matkę Boską wykonany na desce palisandrowej (obraz Matki Bożej z dzieckiem na rękach, ikona bizantyjska średniej wielkości, malowana temperą na drewnie)<sup>499</sup>.

Inna ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* znajduje się w kościele parafialnym pw. św. Doroty<sup>500</sup>, dawniej Przemienienia Pańskiego we wsi Winne Poświętne w diecezji drohiczyńskiej, województwie podlaskim (do 1988 r. w diecezji i województwie łomżyńskim)<sup>501</sup> [32]. Pierwotny kościół fundowano w 1. ćw. XV w. i wtedy zapewne erygowano parafię. Kolejny kościół drewniany wzniesiono w r. 1603, wzmiankowany w 1658 jako ograbiony w trakcie wojen ze Szwecją, a obecnie istniejący wzniesiony został w r. 1696 z zapisu Andrzeja Jabłonowskiego, miecznika nurskiego, staraniem proboszcza Jana Jakuba Mamińskiego<sup>502</sup>. Niemniej w *Protokole* z r. 1818 zapisano, że parafia erygowana została dopiero w r. 1808<sup>503</sup> i z tej okazji sporządzono opis stanu kościoła, w którym wyjątkowo dodano jedno słowo więcej charakteryzujące omawiany obraz: „[Obraz] A latere Ewangelij Nayswiętszy Maryi Panny Zwiastowania”<sup>504</sup>, co każe zastanowić się, czy tak właśnie interpretowano typ *Hodegetrii*, gdyż raczej wykluczyć należy, by mógł w ołtarzu znajdować się inny obraz maryjny, wcześniejszy, o odmiennej ikonografii<sup>505</sup>.

<sup>499</sup> Król Jan Sobieski w istocie nadał grunt dla parafii – *SGKP IV* (1883), s. 262. Być może z epizodem cerkiewnym związane jest pochodzenie innej ikony w kościele, lecz XVIII-wiecznej z pełnopostaciowym wizerunkiem św. Mikołaja, zdobionego srebrną (?), złożoną sukienką i opisanego datą 1792 – Struk 1972c.

<sup>500</sup> W 1804 zapisano: „Kościół we Wsi Poświętnym Królewskiej jest wystawiony Drewniany, Stary, zgruntu potrzebujący gwałtownie reparacji. Filialny. Niewiedzieć czyli konsekrowany, czyli tylko Benedykowany yć [?] którego Biskupa, pod tytułem Przemienienia Pana Jezusa” – *Poświętne* 1804, s. 28. Dalej stwierdzono, że nie wiadomo, kiedy i przez kogo fundowany oraz za jakiego biskupa. „Sciany kościoła są mizerne zokolicznosci ze wszędzie kiedy deszcz pada ciecz”; stan ogólny podłóg, dachu, chóru i zakrystii był opłakany. Pominęto w dokumencie opis ołtarzy, zaś wśród sreber wymieniona została: „Korona na Ołtarzu N.M. Panny srebrna” – *ibidem*, s. [30v]. Zły stan kościoła potwierdził inwentarz z r. 1816, aczkolwiek świątynię poddano częściowej reparacji. Kościół drewniany miał podwaliny wymagające naprawy: „Ratunku gwałtu potrzebujący” – *Poświętne* 1816, s. 1. Z dalszych informacji wynika, że kościół „budowany na krzyż” miał dwie wieżyczki po bokach zniszone z powodu przegnięcia belek, zaś ściany nowo reperowane, jak i pozytywka w kościele budowanym przed 85 laty, przez ks. Szymona Fursa [?] kanonika kujawskiego i proboszcza surazkiego. Powyższe informacje powtórzono w inwentarzu roku 1828: „Podwaliny częściowo spróchniały, częściowo zgniły, reparacji niezwłocznej potrzebujący” – *Poświętne* 1828, s. 77.

<sup>501</sup> Inwentarze oparte na wizytacjach kościoła w r. 1804 dekanalnej oraz 1816 – generalnej oraz opisy stanu kościoła z r. 1808 i 1828 znajdują się w łomżyńskim Archiwum Diecezjalnym: *Poświętne* 1804, *Poświętne* 1808, *Poświętne* 1816, *Poświętne* 1828 w jednym poszycie. Składam podziękowania ks. dr. Adamowi Sztowi za ich udostępnienie.

<sup>502</sup> *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 83, fig. 141. Konsekrowany był przez Joachima Przebendowskiego, 1716-1721 bpa łuckiego – *ibidem*, s. 81.

<sup>503</sup> *Poświętne* 1818, s. [5v].

<sup>504</sup> *Poświętne* 1808, s. 49.

<sup>505</sup> Tamże podano więcej informacji o dziejach kościoła, który „niekonsekrowany dotąd wscianach swych i kozuchowaniu niezgorszy” budowany miał być „ut fertur przez kilkadziesiąt lat od

Wzmianka na temat ikony, datowanej na 2. ćw. XVII w. i jej reprodukcja znalazła się w *KZSP*<sup>506</sup>. Cezary Gwizdon, Autor karty inwentarzowej w archiwum WUOZŁ z r. 1991, określił technikę wykonania obrazu (olej na płótnie), podał wymiary (100 x 150 cm) i podtrzymał jej datowanie<sup>507</sup>. Stan obrazu obecny wskazuje na niedawną jego renowację, aczkolwiek nie udało mi się, niestety, ustalić przez kogo wykonaną, ani w jakim czasie. Bardzo bliską analogią, jeśli wręcz nie dziełem pochodzącym z tego samego warsztatu jest, w moim przekonaniu, ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w cerkwi parafialnej pw. św. Mikołaja w Drohiczyźnie, dokładnie datowana na r. 1640<sup>508</sup>. Zwraca uwagę przede wszystkim podobieństwo postaci Jezusa, z różnie jedynie ułożoną jego lewą dłonią – w ikonie w Winnem trzymającą księgę *Evangelii*, w ikonie drohiczyńskiej – nieco nienaturalnie na księdze opartą. Ikona drohiczyńska jest przy tym wypełniona charakterystycznym dla tego czasu wyciskanim ornamentem roślinnym, którego brak w ikonie w Winnem. Wydaje się, że należy do tej grupy, ze względu na cechy stylistyczne, zaliczyć również jeszcze jeden obraz o cechach ikony, czczony w kościele rzymskokatolickim, tj. wizerunek *Hodegetrii* w kościele parafialnym pw. Przemienienia Pańskiego w Horbowie<sup>509</sup> [33].

WJmc Kdza Szymona Fursa Kanonika kujawskiego, pod ow czas Proboszcza Surazkiego na miejscu wynioslejszem z ramienia Proboszcza, gdyż pierwszy kościół zdawał się być w mniej przyzwoitem miejscu, od iak dawnego Czasu Fundusz pierwsiastkowy tego Kościoła niewiadomo gdyż na to mnie-masz dowodów. Tradycja wszak iest, że niegdyś Anna Dziezszkowna Dziedziczka Włoch /Cztery-ch:/ dla wygody przez odległość od kościoła surazkiego, na Fundusz niegdyś Filialnego kościoła Surazkiego w Poswiątnym darowała, na co Autentycznych dowodów żadnych nieznaydzie się” – *ibidem*, *loc. cit.* Wskazówką pośrednią, że świątynia uległa modernizacji w 1. poł. XVIII w., jest informacja o nowych zabudowaniach we wsi w inwentarzu z 1754 roku. Była to więc „Rezydencja alias budynek” przeznaczony dla księdza *Komendarza*, nowo wybudowany w r. 1754 i stodoła w r. 1756 – *Poświętne* 1754, s. 52-[53v]. W teje komendzie odnotowano „Obrazek Michała rznięty” – *ibidem*, s. 53. Wzmiankowano szpital „przestawiony” naprzeciw kościoła w r. 1751 oraz karczmę wybudowaną w r. 1753 – *ibidem*, s. [54v]. Nowe wyposażenie kościół uzyskał w l. 1754-67 dzięki proboszczowi Idziemiu Dąbrowskiemu – *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 81.

<sup>506</sup> *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 83, fig. 141.

<sup>507</sup> Gwizdon 1991. W opisie podkreślono, że *Matka Boska* namalowana została w sukni niebieskiej, bogato zdobionej po bokach ornamentem. Przytrzymując jedną ręką Chrystusa, drugą, złożoną na piersi wskazuje na Niego. Chrystus w białej tunice z czerwonym pasem, otulony złotym płaszczem trzyma w jednej ręce księgę, drugą błogosławi. Nimby obu postaci obramione są czarną i czerwoną obwódką, w narożach obrazu są dwa anioły, litery greckie. Obraz ujęty jest w drewnianą, złożoną ramę. W stanie zachowania wskazano na „widoczne zszarzenie i drobne odpryski warstwy malar-skiej” z zaleceniem poddania obrazu konserwacji.

<sup>508</sup> *KZSP SN XII* 1996, 1, fig. 190; Ikona, dr. temp., 91x62 cm – Biskupski 1991, poz. kat. i il. 87. Ikonę drohiczyńską, opisaną w *Katalogu*, jako namalowaną w typie cudownej ikony *Matki Boskiej Ilińskiej* z Czernichowa wyróżnia kłęczący u dołu ikony fundator z różańcem w dłoniach o inicjałach M.C.L.

<sup>509</sup> Obraz datowany jest w *KZSP* na 1516 (?), przy powołaniu się na tradycję, iż powstał przed r. 1516 i utożsamiony z wizerunkiem *Matki Boskiej Łaskawej*, którą miał sprowadzić Jan Horbowski do nowobudowanego kościoła w r. 1516 – *KZSP SN VIII* 2006, 2, s. 64, fig. 391, jednakże zachowaną warstwę malarską należałoby odnieść do 2. ćw. XVII wieku. Wizerunek pozbawiony jest hierogramów, natomiast niewykluczone, że były one pierwotnie namalowane na wytłoczonym, roślinnym ornamentem tła. Parafia w Horbowie wzmiankowana była przed poł. XV w., sam kościół był natomiast wielokrotnie odbudowywany po zniszczeniach. Parafia została zniesiona pod koniec XIX r., po

Domniemywać można jedynie, że z racji bliskiego sąsiedztwa społeczności prawosławnej obie ikony trafiły do kościołów w podobny sposób, tzn. przez zamówienie ich wykonania, ewentualnie zakup u malarzy ortodoksyjnych. Fakt s p r o w a d z e n i a i a zapamiętany w odniesieniu do ikony-obrazu w Horbowie wskazuje, że dzieło nie powstało na miejscu, lecz w pewnym oddaleniu od miejsca przeznaczenia, niewątpliwie w kręgu kulturowym wschodnim, co też sprzyjało, jak w każdym niemal tego typu przypadku, jego szczególnemu wyróżnieniu. Także i w tym przypadku obraz zaraz po sprowadzeniu zasłynął cudami<sup>510</sup>.

Ikony *Św. Mikołaja* w kościele parafialnym pw. Św. Mikołaja w Tumie pod Łęczycą spośród innych wyróżnia już sam temat<sup>511</sup> [34]. Jak bowiem wynika z powyższego przeglądu, przede wszystkim sprowadzono ikony maryjne. Wybór zaś *św. Mikołaja* należałoby zapewne tłumaczyć zakorzenionym jego kultem w obu kręgach kulturowych, na co swego czasu wskazał Piotr Krasny, analizując przyczyny

---

czym reaktywowana w 1918 r., a na kościół wyświęcono w r. 1923 cerkiew prawosławną, wzniesioną w r. 1901 w miejscu wcześniejszej. Obraz w tym czasie miał być przechowany w katedrze lubelskiej.

<sup>510</sup> *KZSP SN VIII* 2006, 2, s. 63. Potwierdzeniem tego miała być wkrótce dokonana przez kolarza fundacja pozłacanych koron: <<http://www.horbow.siedlce.opoka.org.pl/>>.

<sup>511</sup> Ikona, *św. Mikołaj*, pocz. XVII w., Ukraina, 80 x 60 cm, Tum pod Łęczycą – *KZSP II*, 1953, 4, s. 101; Popławska 1970b. Ikonę poddano konserwacji w r. 2009, lecz dokumentacja nie została przekazana ani do parafii, ani do delegatury Urzędu Konserwatora Wojewódzkiego w Skierniewicach. Ikona znajduje się w ołtarzu głównym kościoła drewnianego, parafialnego, wzniesionego w niedalekiej odległości od kolegiaty. W XIX w. dokumentach stwierdzano, że kościół *św. Mikołaja* dawniej pełnił funkcję parafii, przejętą następnie przez niegdysiejszy „archikolegijski” pw. *św. Aleksego* – *Tum* 1894, bp. Tamże, informacja o pracach naprawczych przy obu świątyniach. Kościół jeszcze w początkach XIX w. miał być jedynie „benedykowany”, z trzema ołtarzami, „dość ozdobyńmi” – *Tum* 1823, s. [153]. W połowie XIX w. stan świątyni uległ jednak pogorszeniu: „Kościołek S. Mikołaja jest bardzo za szczupły, zupełnie zdezelowany, a zatem na Parafialny niezdatny” – *Tum* 1841, s. 343. „Kościołek ten pod tytułem *św. Mikołaja* drewniany pod gontami wystawili w r. 1764 Książę Wykarusze dawniej Archikolegiaty w celu odbywania w nim obowiązków Parafialnych z dobrowolnych składek. Kościołek ten długi łokci 22, szeroki łokci 12 wysoki łokci 13 na przyciesiach (?) na Kamieniach położonych sufit i podłogę ma z tarcic również i tarcicami zewnątrz obity, wewnątrz zaś olejno malowany, czterema oknami przyozdobiony. Nad dachem tego Kościółka wznosi się wieżyczka pod gontami z Krzyżem żelaznym w której miesi się sygnaturka, a za wielkim ołtarzem Zakrystia, w raz i Kosciola na aparata Koscielne. Cały ten Kościołek wraz z parkanem drewnianym okalającym jego Cmentarz w złym znajduje się stanie. [...] Ołtarz Wielki z obrazem *Sgo Mikołaja* a nad nim u góry Najświętszej *Maryi Panny*” – *Tum* 1821-1846-1886, s. 605-606, 607. Inną wiedzę posiadał Rawita Witanowski pisząc, że do r. 1731 stary, drewniany kościół służył jako parafialny, obsługiwany przez wikariuszy kolegiackich, administrował udzielaniem sakramentów – Rawita-Witanowski 1898 [1985], s. 101. Jeszcze inną datę budowy świątyni, tj. r. 1761, podano w: Olszewski B. 1999, s. 151. Kolegiata miała służyć „wyższym obrzędom religijnym”, natomiast kościół pw. *św. Mikołaja* przeznaczony był „dla pospolitego ludu”, a istnienie parafii pod tym wezwaniem odnoszone jest nawet do XIII w. – Rosin 2001, s. 149. Jej rektorzy byli w XIV i XV w. jednocześnie wikariuszami wiezystymi w kolegiacie łączyskiej – Grabarczyk, Kowalska-Pietrzak, Nowak 2003, s. 97. W spisie inwentarza z r. 1850 w zbiorach ADE [*Tum* 1850 I], bp. podano, że po odnowieniu w r. 1834 kościół jest w dobrym stanie, zaś Ołtarz Wielki „staroświeckiey roboty, malowany z obrazem *Sgo Mikołaja* a w górze *Matki Boskiej Częstochowskiej*”. Dwa inne ołtarze dedykowane były *św. Andrzejewi* i *NM-Pannie Niepokalanego Poczęcia*. Okazało się też, że nabożeństwa nie były już odprawiane w tym kościele poza dniem patrona, tj. 6 grudnia [gdzie indziej dodano, że także z okazji pogrzebów], oraz że nie pozostał przy niej już żaden wikariusz.



zamówienia obrazu tego świętego ok. r. 1612 do fary zamojskiej<sup>512</sup>. Podobnie ikonografię św. Mikołaja w stroju biskupa obrządku wschodniego w XVIII-wiecznym obrazie z Opolą Podedwórze tłumaczy się możliwością jego fundowania pierwotnie do cerkwi unickiej, po czym po jej zamianie na prawosławną w r. 1875 miał trafić do pobliskiego dworu<sup>513</sup>.

Ikona fundowana do Tumu przede wszystkim odpowiadała wezwaniu świętyni, więc najprawdopodobniej zamawiający świadomie sięgnął po sprawdzony wzór, rozpowszechniony w kręgu wschodnim, i polecił sprowadzić ikonę z dalekiej Ukrainy. Trudno bowiem dopatrzeć się tu szczególnego zbiegu okoliczności, który można by tłumaczyć jakimś przypadkiem wobec wielkości tej ikony. Według legendy ikonę ofiarował do ołtarza głównego kościoła parafialnego w Tumie właściciel ziemski Josef Kwiatkowski (zm. 1868)<sup>514</sup>. Miał być on fundatorem kościoła i ołtarza po wcześniejszym, kolejnym spaleniu się świętyni.

Cechy stylowe ikony umieszczonej w ołtarzu głównym kościoła łączyskiego są jednoznaczne, co skłoniło autorów *Katalogu Zabytków* do opisanego go jako obrazu „w typie ikony”<sup>515</sup>, a co powtórzył Autor karty inwentarzowej<sup>516</sup>. Obraz zachował się w bardzo dobrym stanie, prezentuje dobry poziom warsztatowy, a wyróżnia go dobrze czytelna, mimo licznych ligatur, wyjątkowo długa inskrypcja, zapisana w otwartej księdze w języku cerkiewnosłowiańskim, demonstrowanej w lewej dłoni św. Mikołaja [34]. Zawarta jest w niej przestroga (Mt 6, 14.15):

Bo jeśli odpuscicie ludziom ich przewinienia, odpuści i wam Ojciec wasz niebieski.  
A jeśli nie odpuscicie ludziom i Ojciec wasz nie odpuści wam przewinień waszych.

Ikona datowana w karcie inwentarzowej na początek XVII w. posiada dość znaczne wymiary: 80 x 60 cm, co odróżnia ją i inne ikony ukraińskie od niewielkich, przenośnych ikon proveniencji moskiewskiej. Jej tło srebrne wytłaczane jest we wzory roślinne<sup>517</sup>.

<sup>512</sup> Krasny 1994, il. 1. W obrazie wyobrażono typowe dla ikon zestawienie Chrystusa z księgą i Bogurodzicy z omoforonem, które to insygnia władzy biskupiej przywrócić mieli w cudowny sposób znieważonemu przez Ariusza na soborze Nicejskim Mikołajowi, biskupowi Miry. Legendę tę przypomniał Галатовский (Galatowski) 1665, s. 62-62v.

<sup>513</sup> *Św. Mikołaj ze scenami cudów*, XVIII w., 111,5 x 82 cm, ol. pł. – Wierna 2003, il. 50. Miała go zamówić Franciszka Kopeć (zm. 1756), fundatorka klasztoru bazylijanów w Lubawiczach w pow. orszańskim – *ibidem*, s. 376.

<sup>514</sup> Informację zawdzięczam proboszczowi kościoła ks. kanonikowi mgr Pawłowi Olszewskiemu. Składam też podziękowania Markowi Brzezińskiemu z Biblioteki Miejskiej w Łodzi za odszukanie informacji o dacie śmierci obywatela tumskiego Józefata Kwiatkowskiego w r. 1868 w wieku 51 lat, którą udało mi się następnie potwierdzić w *Księdze Zgonów* parafii Tumskiej w ADŁ. Jeśli to byłaby rzeczona osoba, data śmierci wyznaczałaby datę *ante quem* pojawienia się ikony w Tumie – *Tum 1850 II*, s. 117, poz. 15, akt 2. Według wpisu, Józefat Kwiatkowski syn Adama i Salomei z d. Smorągiewicz, urodził się we wsi Zduny w pobliżu Łowicza.

<sup>515</sup> *KZSP II 1953*, 4, s. 3.

<sup>516</sup> Popławska 1970a.

<sup>517</sup> Np. *Św. Mikołaj z żywotem*, 2 poł. XVII w., dr. temp., 109 x 89 x 17 cm, z c. wsi Adamówka, HMA – Гелітович 2008, il. 42; *Św. Mikołaj ze sceną przeniesienia relikwii*, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 90 x 63 x 9 cm, z c. wsi Kutry, HMA – *ibidem*, il. 43.

Piękna, szeroka, jasna twarz św. Mikołaja okolona jest białymi włosami i białą brodą. Święty unosi prawą dłoń w geście błogosławieństwa, w lewej trzyma księgę *Ewangelię*. Szeroki omoforion zarzucony jest na polistaurion, którego wzór odbiega jednak od podobnych szat, tak, że bardziej przypomina szachownicę aniżeli szatę pokrytą motywem równoramiennych krzyży. W górnej partii obrazu Maria i Jezus zwracają się ku świętemu unoszeni na obłokach: Maria z omoforionem w dłoniach, zaś Jezus – z księgą dla przypomnienia legendy związanej z soborem nicejskim, kiedy to św. Mikołaj oburzony poglądami Ariusza spoliczkował go, za co miano mu odebrać biskupi paliusz i *Ewangelię*. Insygnia władzy biskupiej miały być mu przywrócone w sposób cudowny przez Bogurodnicę i Jezusa, co upamiętniano często w ten właśnie sposób w epoce nowożytnej w ikonach m.in. ukraińskich, w tym też obrazie w farze zamojskiej<sup>518</sup>. Charakterystyczny dla kręgu lwowskiego jest także typ dekoracji obramienia ikony, które również ma strukturę architektoniczną imitując łuk wypełniony spłaszczonym kimationem wsparty na trapezoidalnych impostach. Tego typu analogie, wzbogacone na ogół o motywy okuć i kaboszonów pochodzą z kręgu lwowskiego, a podobna ikona św. Mikołaja znajduje się w MNK<sup>519</sup>. Dla 1. poł. XVII w. znamienne jest respektowanie przez malarzy tego kręgu dawnych wzorów malarskich przy jednoczesnym stopniowym wprowadzaniu elementów dekoracji zachodniej w oparciu o wzorniki graficzne.

Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, podobnie jak *Kowalowicka*, trafiła na Śląsk w czasach nowożytnych. Należy jednak do ikon związanych ze środowiskiem lwowskim, na co wskazują jej cechy stylowe i elementy dekoracji. Agnieszka Groniek wskazała na podobne dzieła z tego kręgu<sup>520</sup>, np. ikonę *Bogurodzicy* Mikołaja Petrachnowycza w cerkwi Świętych Kosmy i Damiana w Grybowiczach Wielkich, ikony we lwowskich cerkwiach Świętego Mikołaja<sup>521</sup> i Świętych Piatnic<sup>522</sup> oraz cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Rohatynie<sup>523</sup>. Zdaniem Autorki podobne fałdy szat i udrapowanie filigranowych frędzli obecne jest na ikonie we wsi Winne Poświętne i w istocie oba dzieła wydają się sobie bliskie.

Osobną grupę ikon proveniencji wschodniej stanowią ikony pozyskane do kościołów rzymsko-katolickich współcześnie. Na ogół następowało to na drodze, jak przypomniałem we wstępie, przejścia dawnej cerkwi, bądź likwidacji jej majątku. Do tej kategorii dzieł zdaje się przynależeć ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* zw. *Bazylianą* w kościele parafialnym pw. Matki Bożej Anielskiej w Lipsku<sup>524</sup> [38].

<sup>518</sup> Krasny 1995, s. 85.

<sup>519</sup> *Św. Mikołaj*, poł. XVII w., dr. temp., ol., 93 x 67 cm, MNK – Kłosińska 1973, poz. i il. 128.

<sup>520</sup> Onichimowska, Groniek bd.

<sup>521</sup> В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, il. 22; В.А. Овсїйчук, *Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996, s. 306-307.

<sup>522</sup> В.А. Овсїйчук, *Українське малярство X-XVIII століть*, s. 293; L. Milyaeva, *The Ukrainian Icon 11<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, Bournemouth – Saint Petersburg 1996, il. 146-147.

<sup>523</sup> В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина віків*, il. 94-94; В.І. Мельник, *Церква Святого Духа в Рогатині*, Київ 1991, il. 22; В. Откович, В. Пилип'юк, *Українська ікона XIV-XVIII ст.*, Львів 1999, s. 86-87.

<sup>524</sup> Janocha 2008b, s. 100.

Wiadomo, że znajdowała się w pobliskiej cerkwi grecko-katolickiej w Skieblewie, po czym w wyniku kasaty unii w r. 1839 została przeniesiona do kościoła rzymsko-katolickiego. Tu otoczona kultem doczekała się koronacji w r. 2001 koronami poświęconymi przez papieża Jana Pawła II w Elku w r. 1999. Dzieło o cechach wskazujących na prowincjonalny warsztat kresowy wpisuje się w popularny na Ukrainie i Białorusi typ *Hodegetrii*, przy czym ikona niemal w całości zakryta jest okładem odsłaniającym jedynie partie ciała, co wskazuje na adaptację tradycji północnoruskiej. Sukienka jest współczesna, na co wskazuje jej modernistyczna, stylizowana dekoracja, a przede wszystkim data, zawarta w inskrypcji w języku cerkiewnosłowiańskim umieszczonej u dołu i objaśniającej, że sukienka została wykonana dla tej ikony 25 marca 1893 roku. Legenda związana z ikoną cofa jej powstanie do w. XV, kiedy namalować ją miał nieznanymi z imienia malarz na deskach lipowych<sup>525</sup>. Ikonę umieszczono w cerkwi w Skieblewie na Wileńszczyźnie i to sława jej cudów miała być przyczyną likwidacji parafii dopiero pod koniec XIX w. i przeniesienia go do cerkwi prawosławnej w Lipsku<sup>526</sup>.

Do ikon, które pozostały na wyposażeniu cerkwi w całości przejętej przez kościół katolicki, należy obraz *Matki Boskiej Hodegetrii* zw. *Matką Boską Pojednania* w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Hodyszewie<sup>527</sup> [36]. Ikona *Hodegetrii* zwana jest też często *Królową Podlasia*<sup>528</sup>, a sanktuarium hodyszewskie określane jest też niekiedy mianem Jasnej Góry Podlasia; opiekę nad nim od r. 1976 przejęli księża pallotyni.

Według opisu cerkwi z r. 1808 „obraz Najświętszej Maryi Panny na drzewie malowany słynący cudami od czasów dawnych w szufladzie i ramach snycerskiej roboty wyślanych znajdował się pod zasuwą w postaci obrazu Zaśnięcia NMP” malowanym na płótnie [36].

W *Katalogu Zabytków* z r. 1986 ikona rozpoznana została jako obraz olejny, malowany na desce, na złotym tle z ornamentem roślinnym rytym,

<sup>525</sup> <[http://iso.diecezja.elk.pl/sanktuarium\\_mbb\\_w\\_lipsku.html](http://iso.diecezja.elk.pl/sanktuarium_mbb_w_lipsku.html) z dn. 07.12.2009>.

<sup>526</sup> Sukienka miała być ufundowana w r. 1892 jako wotum za ocalenie od zarazy. W latach 1928-1929 miano umieścić go w specjalnym ołtarzu w bocznej kaplicy kościoła. 21 czerwca 1931 ufundowano bogate korony z okazji 25-lecia ponownego erygowania parafii rzymsko-katolickiej w Lipsku, pobłogosławione dopiero w r. 1999. Obraz współcześnie ma być nawiedzany przez katolików, prawosławnych i grekokatolików także z dawnych ziem polskich.

<sup>527</sup> Kopie ikony znajdowały się w wielu cerkwiach, m.in. w Siemiatyczach i Koźlikach, filialnej cerkwi parafii klejnickiej, skąd skradziono ją w 1992 r. – Sosna 2001, s. 173, przyp. 123.

<sup>528</sup> Wieś należała w XVI w. do królewskiej, z cerkwią prawosławną, od końca XVI w. – unicką i po zniesieniu unii w 1875 r. ponownie prawosławną, zamienioną na kościół w w. XX – *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 38; Sosna 2001, s. 165-176. Ikona miała się cudownie objawić na gruszy w lesie wskazując tym samym miejsce pod przyszłą świątynią. Tam też miało trysnąć cudowne źródółko o nazwie Krynica – Sosna 2001, s. 167. Najstarsza wersja legendy zawarta jest w wizytacji generalnej w 1727 roku. Obraz miał być zatem czczony najpierw w cerkwi pw. Zaśnięcia NMP od r. 1630, a następnie – od 1928 r. w obecnej świątyni rzymsko-katolickiej, kiedy to powrócił po jego wywiezieniu w czasie I wojny światowej. Na początku I wojny światowej hodyszewski „psałomuszyk” (organista), uciekając z Hodyszewa, wziął ze sobą cudowny obraz wraz z wotami aż do guberni połtańskiej. Obraz odnalazł się po zakończeniu działań wojennych i w ramach rewindykacji rząd ZSRR zwrócił go stronie polskiej w r. 1926. Dwa lata później wizerunek *Królowej Podlasia* wrócił do Hodyszewa – Sosna 2001, s. 174. W r. 1976 sanktuarium znalazło się pod opieką księży pallotynów. Obraz posiada korony nadane w czasie uroczystości 31 sierpnia 1980 przez kardynała Franciszka Macharskiego.

renesansowo-manierystycznym w układzie sieciowym oraz okuciovymi kartusza-  
mi. Zwrócono uwagę na grecki hierogram, przesłonięty sukienką z zaprawy kredowej na desce ze wzorem rytym, srebrzonym i złożonym, imitującym haft barokowy z 1. poł. XVIII wieku<sup>529</sup>. Czas powstania ikony, jak i ołtarza, w którym ją osadzono, określono na ok. 1630 r., co wydaje się być propozycją o około sto lat zbyt wczesną. Typ ikonograficzny włącza ikonę do grupy *Hodegetrii*, popularnych na Podlasiu, czczonych jako obrazy cudowne w Różanymstoku, Leśnej Podlaskiej i Supraślu<sup>530</sup>.

Charakterystyczna jest też historia ikony *Matki Boskiej* w Łosicach, pozostającej w kulcie w miejscowej cerkwi pw. Matki Bożej Przczystej, do kościoła katolickiego trafiając dopiero w XX stuleciu [39]. Datowana na połowę XVII w. prezentuje typowe cechy malarstwa zachodnioruskiego tego czasu<sup>531</sup>. Podobny jest przypadek *Hodegetrii* w Topólczy w Diecezji Zamojsko-Lubaczowskiej, która wraz z innymi ikonami dawnej cerkwi prawosławnej przejęta została przez parafię katolicką po I wojnie światowej<sup>532</sup>. Odsłonięta w trakcie ostatniej konserwacji spod metalowej sukienki z r. 1968 jej warstwa malarska, datowana jest na 1. poł. XVII w. i należy do najstarszych ikon zachowanych na Lubelszczyźnie<sup>533</sup>. Ikonę zakrywała nie tylko osłona metalowa, lecz także – jak w przypadku ikony *b i e c k i e j* – przyklejone do podobrazia tkaniny.

Nieznana jest z kolei historia ikony *Matki Boskiej Hodegetrii Sulejowskiej*<sup>534</sup> [37]. Proboszcz parafii w Sulejówku miał ją otrzymać w r. 1980 i umieścić dopiero w 1995 r. w kościele, gdzie szybko otoczył ją kult jako *Matki Bożej Pocieszenia*, czego wyrazem była niezwykle szybka koronacja dokonana w r. 1998. Ks. Michał Janocha wskazał na podobieństwo jej typu do *Matki Boskiej Czernihowsko-Jeleckiej* i podobieństwo do ikony w Hańsku k. Włodawy.

Kolejna ikona proweniencji niewątpliwie zachodnioruskiej znajduje się z kolei w posiadaniu zakonu minorytów krakowskich [35]. O ikonie *Zaśnięcia Matki Boskiej* zawieszanej w zakrystii bazyliki franciszkanów brak jakichkolwiek wzmianek, poza dokumentacją konserwatorską powykonawczą związaną z pracami w starej zakrystii<sup>535</sup>. W świetle dokumentów istotne są dwie cezury, tj. lata 1655 i 1850, kiedy kościół dotknęły pożary, w trakcie których prawie doszczętnie spłonęły znajdujące się w nim sprzęty. Ikona winna się znaleźć w świątyni zatem najwcześniej w 2. poł. w. XIX.

---

<sup>529</sup> *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 38. Ikona konserwowana była dwukrotnie: przez Jana Rutkowskiego po jej rewindykacji w r. 1928 i w 1978 przez Rudolfa Kozłowskiego.

<sup>530</sup> Tomalska 2006, s. 302.

<sup>531</sup> Średzińska 2005, il. 20.

<sup>532</sup> Pierwsze wzmianki o parafii prawosławnej pochodzą z połowy XVI w.; w w. XVII przekształcona na unicką i ponownie w prawosławną w 4. ćw. XIX wieku. Murowana cerkiew wzniesiona została według projektu architekta rządowego Aleksandra Puringa w l. 1910-1911, lecz wobec zbliżającego się frontu austriackiego parafia została opuszczona przez wiernych, a cerkiew przekształcono na kościół w r. 1917.

<sup>533</sup> Frąckiewicz, Tur-Marciszuk 2010, s. 188-199.

<sup>534</sup> *Matka Boska Hodegetria Sulejowska*, XVII w., 124 x 83 cm, Warszawa-Sulejówek, kościół par. pw. Wniebowzięcia NMP – Janocha 2008b, s. 104, il. na s. 107.

<sup>535</sup> Sarkowicz, Budziaszek 2008-2009, s. 8 – wskazano na pęknięcia i odkształcenia obrazu. Brak informacji o ikonie w zbiorze studiów po sesji naukowej, która miała miejsce w krągankach klasztoru 22 kwietnia 2005 (*Studia* 2008), zawierających przegląd stanu wiedzy m.in. nt. historii kościoła i jego wyposażenia, m.in. zakrystii (Gogola 2008) oraz zawartości jego archiwum (Mączka 2008).

Reprezentuje ona typ rozbudowanej ikonografii z apostołami przybyłymi na obłokach, jak opisał to Joannikij Galatowski w swoim dziele z r. 1665, jako trzeci cud związany z Zasnęciem NMP:

*Гды Прѣтаа двѣ мѣла оумерти, натоѣ часѣ всѣ Апѣлѣвѣ здалекѣхъ и зроз-  
маитѣхъ сторѣнь принесеѣны были на оболокахъ до Прѣтоѣ двѣи на погрѣбѣ  
ей [...].*

*Гды Прѣтаа двѣ оумерла, натоѣ часѣ самъ Хѣ звавиши дѣѣу еи, несѣль на-  
рукахъ [...] до Нѣа, на мѣшкане вѣчное<sup>536</sup>.*

Pod względem stylu należy niewątpliwie do kręgu ikon zachodnioruskich 1. poł. XVII w. Analogią pod względem rozbudowanej ikonografii jest ikona z okolic Brześcia w zbiorach Muzeum w Mińsku z r. 1650<sup>537</sup>. Obie prezentują typ rozpo- wszechniony w malarstwie zachodnioruskim o wielowątkowej, bardzo rozbudowa- nej ikonografii, w której Zasnęście Marii połączone jest z jej cielesnym Wniebo- wzięciem na tronie unoszonym w mandorli przez anioły. Kompozycje tych ikon są wielostrefowe, ze zgromadzeniem apostołów wokół Marii leżącej na śmiertelnym łożu, przed którym zilustrowano cud z Jefoniaszem, i stojącym powyżej Chrystu- sem trzymającym duszę Marii w swoich dłoniach. Sam otoczony aniołami i man- dorlą, którą wieńczy serafin, wyznacza oś kompozycyjną, zwieńczoną sceną uno- szenia Marii do nieba w ponowionej asyście apostołów przybyłych na obłokach. Charakterystyczna dla tych ikon jest próba iluzjonistycznego sztafazu, wykreślone- go dość nieporadnie w oparciu o założenia perspektywy geometrycznej oraz nie- co już archaiczne złote tło, wypełnione rytym w gruncie ornamentem roślinnym. Jako inną analogię można przywołać ikonę *Zasnęcia Marii* w zbiorach MNK, z odmiennym jednak wariantem ujęcia Marii, unoszonej do nieba w pełnej postaci i trzymającej w dłoniach rozpostarty maforion. Należy do niej ikona z ok. połowy XVII w., nabyta w r. 1888, a pochodząca z Pokucia<sup>538</sup>. I w tym przypadku obraz za- mykała od góry arkada, również zapewne architektoniczna, niestety niezachowana.

## II.10. Ikony ruskie domniemane

Do powyższej grupy zaliczam ikony-obrazy *Matki Boskiej Jurowickiej* [40] oraz *Matki Boskiej Grybowskiej* [43], które zdają się przynależeć do grupy ikon zachod- nioruskiego pochodzenia o cechach mieszanych, coraz bardziej zachodnich pod wpływem późniejszych przemałowań. Za domniemane uznają także dwie ikony, które na postawie materiału fotograficznego, jak również repliki wykonanej w dru- gim przypadku, należałoby zaliczyć do ikon zachodnioruskich, lecz ich zaginięcie nie pozwala na weryfikację powyższych ustaleń.

<sup>536</sup> ГАЛАТОВСКИ (Galatowski) 1665, s. 13.

<sup>537</sup> Ikona, *Zasnęście Matki Boskiej*, dr. temp., 1650, 119 x 94 x 3-5 cm, HXMPБ – *Ikanapis* 1994, poz. i il. 26-28.

<sup>538</sup> *Zasnęście Marii – epitaftium Stefana Popowicza Tarskiego*, ikona, Torskie k. Zaleszczyk, dr. temp., 96 x 72,5 cm, ok. XVII w., MNK, nr inw. XVIII-24. Datowana na koniec w. XVIII w: Kłosińska 1973, poz. 24.

Ikona – obraz *Matki Boskiej Jurowickiej* miała trafić do kościoła parafialnego pw. św. Barbary w Krakowie [40], podobnie jak ikona *Matki Boskiej Jazłowieckiej* należąc do dzieł łączonych z hetmanem Stanisławem Koniecpolskim. Wydaje się jakby hetman starał się pozyskiwać obrazy kresowe szczególnie czczone na ziemiach ukraińskich, a jego nazwisko pojawia się w kontekście dziejów ikony *Matki Boskiej Rudeckiej* i *Matki Boskiej* sprowadzonej do Czarnocy k. Włoszczowej przez hetmana Stefana Czarnieckiego.

Najstarsza publikacja poświęcona obrazowi wydana została w Wilnie jeszcze w XVII stuleciu i ma oczywiście charakter apologetyczny<sup>539</sup>. Kolejną apologię wydał w XVIII stuleciu ks. Franciszek Kolert w Poznaniu<sup>540</sup>, wznowioną w Mińsku w r. 1857<sup>541</sup>, a w następną w XX w. ks. Marcin Czermiński już w Krakowie<sup>542</sup>. Dzieje wizerunku opisał ks. Alojzy Fridrich wskazując, że hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski dał obraz na przechowanie jezuitom w Barze wobec powtarzających się ataków kozackich, zaś wnuk hetmana podarował go ks. Marcinowi Tyrawskiemu, który woził go na misje ludowe na Polesie i na Ukrainę w l. 1661-1673, po czym trafił już jako cudowny do Jurewicz<sup>543</sup> [41. Wypis 3].

Kiedy zakon jezuitów uległ kasacji, opiekę nad nim przejęli kapucyjni, następnie dominikanie, bernardyni, a potem, od r. 1833 księża świeccy, z których ostatni kanonik Hugo Godecki zamienił obraz na kopię, na którą też przeniósł ozdoby, by oryginał ukryć w obawie przed jego przejściem przez prawosławnych. Nie nazwana przez Fridricha z imienia pani (Gabriela z Wańkowiczów Horwattowa – marszałkowa powiatu rzeczyckiego), która obraz miała przechować, przewiozła go w r. 1885 do Krakowa i oddała w ręce jezuitów z zastrzeżeniem, by powrócił do Jurewicz, gdy tamtejszy kościół oddany zostanie katolikom<sup>544</sup> [41. Wypis 2]. Obraz pozostał w Krakowie, wystawiony do kultu publicznego od r. 1901 w kościele św. Barbary, odzyskany przez jezuitów. Według publikacji ks. Jerzego Paszendy, obraz oryginalny miał być na czas II wojny światowej ukryty, zaś w jego miejsce wprawiono kopię, po czym dokonano zamiany w r. 1945, po jego konserwacji dokonanej przez prof. Wiesława Zarzyckiego<sup>545</sup>. Obraz oryginalny do dziś ma znajdować się w klasztorze i nie był też jak dotąd poddany konserwacji (informacja uzyskana w trakcie kwerendy w klasztorze jezuitów w grudniu 2010), natomiast w kaplicy

<sup>539</sup> *Głos nieprzebranych lask...* 1678.

<sup>540</sup> Kolert 1742.

<sup>541</sup> Kolert 1857.

<sup>542</sup> Czermiński 1910.

<sup>543</sup> Hetman Stanisław Koniecpolski miał posiadać ikonę *Jurowicką* w ołtarzu polowym – temu poświęcona jest niedrukowana praca Jerzego Żmudzińskiego – Żmudziński b.d.; Baryga 2008, s. 6. Nazwa miejscowości przeniesiona na obraz została zniekształcona już w druku Kolerta.

<sup>544</sup> Skrupulatnie zgromadzona dokumentacja wraz z listem dotyczącym przekazania obrazu przechowywana jest w archiwum jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie. Informacje na temat ikony zebrała Aneta Baryga, Baryga 2008. Obraz miał być zdeponowany czasowo i powrócić do Jurowic.

<sup>545</sup> Paszenda 1985, s. 227: tu datowanie obrazu na koniec XIV – początek XV wieku. Autorzy opisu obrazu w *Katalogu Zabytków* datowali go na 2. poł. XVI w. – *KZSP* IV 1971, 2, s. 99 – i takie też daty zapisano w białej karcie zabytku: Sienkiewicz 1985; Baryga 2008, s. 6. Romuald Biskupski datował ikonę na 1. poł. XVII w. – Biskupski 1991, s. 28.

nadal znajduje się jego kopia<sup>546</sup>. Ogląd ikony 10.01.2011 wraz z konserwator Regi-  
ną Krupińską pozwolił ocenić stan zachowania oryginału w świetle UV i przyjąć,  
że nie ma przeciwwskazań, by można go było datować na w. XVII<sup>547</sup>.

Znane są w dziejach obrazu zatem tylko stacje pośrednie, z których najstarsza –  
Jurewicze na Polesiu, w których za sprawą sławy obrazu powstało sanktuarium, sta-  
ła się, nieco zniekształconym, przydomkiem toponimicznym na stałe z nim zwią-  
zanym, podobnie jak Jazłowiec na Podolu w przypadku innej ikony w posiadaniu  
hetmana Koniecpolskiego. Wspomniany ks. Marcin Tyrawski był wnukiem słynne-  
go hetmana, co tłumaczy fakt przejścia przez niego cudownego wizerunku na dro-  
dze jakby dziedziczenia, podobnie jak to miało miejsce w przypadku ikon związa-  
nych z osobą Sebastiana Petrycego. Charakterystyczny jest też opis wożenia obrazu  
w ramach misji po Ukrainie, Wołyniu i Polesiu, co wskazuje na aspekt integracyjny,  
jaki pełniły wówczas tzw. Madonny Kresowe<sup>548</sup>.

Już po II wojnie światowej ks. Jerzy Paszenda stwierdził, że jest to obraz „praw-  
dopodobnie bizantyjski z XV lub XVI wieku” związany z rodem Koniecpolskich<sup>549</sup>.  
Bliższy jego ogląd pozwolił stwierdzić szereg cech charakterystycznych dla malar-  
stwa ikonowego ziem zachodnioruskich, które obecne są w wyżej charakteryzowa-  
nych ikonach w Dzierzgowie i Ulinie Wielkiej. Przede wszystkim zwraca uwagę  
przepaska z węzłem na tunice Chrystusa, często obecna w ikonach XVII-wiecz-  
nych, niewielkie wymiary obrazu i typowy układ rąk Chrystusa i Marii. Dla tego  
stulecia znamienne jest też imitowanie klejnotów osadzonych na obręczy korony  
Marii i guzów na bordiurze jej sukni. Charakterystyczny jest też mięsiasty, floralny  
ornament rytu w zaprawie tła, z którym doskonale harmonizuje późnorennesansowy  
ornament kandelabrowy pilastrów, przyczółków i całego łuku arkadowego, w który  
ikona została oprawiona w kościele jezuitów w r. 1931.

O ikonie-obrazie *Matki Boskiej Grybowskiej* [43] zapisano w wizytacji kościoła  
parafialnego w r. 1607, że namalowano ją sposobem ruskim:

*Secundum altare in parte sinistra ecclesiae cum mensa lapidea consecratum et immolatum  
tit. B. V. Maria, ad quod ascenditur tribus gradibus lapideis. Structuram habet planam de-  
auratam cum imagine B. M. V. more Ruthenico depictam*<sup>550</sup>.

<sup>546</sup> Kopia mogła powstać współcześnie, ponieważ obraz z ołtarza przeniesiony został do klasztoru  
przy kościele św. Barbary ok. 2005 roku – Baryga 2008, s. 12.

<sup>547</sup> Wątpliwości budziły historie z jego kopiami z jednej strony oraz zupełnie gładkie podobrazie,  
pozbawione zastrzałów, w efekcie czego uległo silnemu wypaczeniu.

<sup>548</sup> To samo przekonanie w odniesieniu do roli kultu maryjnego w Wielkim Księstwie Litewskim  
wyraziła Baniulytė 2002, s. 165.

<sup>549</sup> Paszenda 1983, s. 142. W przewodniku po kościele z r. 2000 powołano się z kolei na opinię  
konserwatora prof. W. Zarzyckiego, który miał tak samo określić styl ikony, lecz datować ją na okres  
jeszcze wcześniejszy, tj. koniec w. XIV – początek XV – *Kościół św. Barbary...* 2000, s. 37. O waha-  
niach związanych z datowaniem ikony-obrazu świadczy wpis do karty inwentaryzacyjnej, w którym  
sugerowany czas jej powstania zawiera się między końcem XIV a 2. poł. XVI w. – Sienkiewicz 1985c.

<sup>550</sup> *Grybów* 1607, s. 125-126. Wizytację w 1607 r. przeprowadzał Janusz Januszowski, archidia-  
kon sądecki z ramienia bpa Piotra Tylickiego i wówczas istniały w tym mieście cztery kościoły. Para-  
fia grybowska należała w poł. XIV w. w skład dekanatu sądeckiego i wtedy też zapewne istniał już  
kościół – Quirini-Popławska 1992, s. 197-198. Przemawiać za tym ma cała grupa dzieł z nim zwią-  
zanych, m.in. omawiany obraz, tu datowany na w. XV. W r. 1908 kościół rozebrano i zastąpiono no-  
wym – Krupiński 1995, s. 183.

W *Katalogu Zabytków* wzmiankowano obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* tzw. *Przedziwnej* z r. ok. 1700<sup>551</sup>, natomiast jest to czas jego przemalowania po zniszczeniach doznanych w czasie pożaru w połowie w. XVII<sup>552</sup>. Badania krakowskiej ASP pod kierunkiem prof. Zofii Medveckiej w r. 1980 miały ujawnić wcześniejsze malowidło w świetle rtg, datowane na w. XVII<sup>553</sup>. Zabezpieczony w r. 1994 obraz *Matki Bożej Przedziwnej* otrzymuje kolejne wota w oczekiwaniu na spodziewaną koronację.

Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafianym pw. Najświętszego Imienia Jezus w Panience z pozoru nie ma wyrazistych cech wskazujących na pochodzenie ze wschodniego kręgu kulturowego [41]. Niemniej zdradza je widoczny grecki hierogram Marii i charakterystyczna stylizacja uchwycona przez Autorkę tzw. białej karty inwentarzowej, która dostrzegła w niej „obydwie twarze o delikatnych, regularnych rysach, właściwych malarstwu ikonowemu”<sup>554</sup>, gdy Autorzy *Katalogu Zabytków* widzieli w niej z kolei typ *Matki Boskiej Boreckiej*<sup>555</sup>. Datowanie ikony zaproponowane w owej karcie odniesiono – ze znakiem zapytania – do drugiej połowy w. XVI, zatem podobnie jak Autorzy odpowiedniej noty w *KZSP*<sup>556</sup>. W świetle analizy porównawczej należałoby jednak widzieć ją jako dzieło już XVII-wieczne, dość typowe dla ikon zachodnioruskich, o czym przekonują omówione niżej ikony w kościołach w Dzierzgowie i Ulinie Wielkiej. Charakterystyczne w tych ikonach są reliefowe tła, wzmacniane rytem o motywach zaczerpniętych z jedwabnych tkanin dalekowschodnich, tak często wykorzystywanych w ówczesnych ornatach, z powtarzającym się motywem przeciętego owocu granatu, rozumianego jako symbol – zapowiedź przyszłej męki Chrystusa. Zwraca też uwagę podobny motyw palmy w tle ikon z Uliny Wielkiej i Sidziny, co w drugim przypadku jest o tyle istotne, że wielką niewiadomą pozostaje krąg artystyczny, z którym należałoby ją wiązać.

Typowy dla kręgu lwowskiego 1. połowy XVII w. jest smukły owal twarzy Marii i niewielka, krągła głowa Chrystusa. Klasycznie udrapowane i barwione są ich szaty (Maria w błękitnej sukni i czerwonym płaszczu; Jezus w białej tunice i złotisto-ugrowym himationie), jak i motyw węzła na pasie wysoko umieszczonym na chitonie Chrystusa, dla którego analogie można wskazać w wielu nowożytnych ikonach zachodnioruskich, w tym w ikonie *Matki Boskiej Jurowickiej* [40]. Charakterystyczne jest też ujęcie Marii *en trois quarts*, uwysmuklenie postaci, umieszczenie aniołów adorujących Marię i Jezusa na obłokach. Wszystkie te elementy tworzą symptomatyczny klimat malarstwa ortodoksyjnego otwartego na wpływy późnorennesansowe i barokowe, które zwyczajowo objawiały się dodaniem ramy –

<sup>551</sup> *KZSP I* 1951, 10, s. 7; Krupiński 1995, s. 194, ryc. 18: datowany na w. XVI.

<sup>552</sup> Kościół parafialny został zrujnowany przez pożar w r. 1663 – Quirini-Popławska 1992, s. 202, 207 lub w 1655, w czasie potopu, a odbudowa trwała aż do 1708 r. – Krupiński 1995, s. 184.

<sup>553</sup> Wcześniej poddany został konserwacji w r. 1934 w pracowni Franciszka Kowalewskiego w Warszawie, gdzie stwierdzono ślady po poparzeniach. Na nowo poślony i odnowiony miał mieć poprawione draperie szat bez naruszania twarzy i rąk – Medveckia 1980.

<sup>554</sup> *Matka Boska Hodegetria*, 1. poł. XVII w., dr. temp., 69 x 47 cm – *KZSP V* 1959, 5, s. 14, fig. 43; Kęłbłowska 1971c – technika: olej, deska.

<sup>555</sup> *KZSP V* 1959, 5, s. 14.

<sup>556</sup> *Ibidem*: *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem na drzewie, tło złote wytłaczane*, 2. poł. w. XVI.



tu nieobecnej – z imitacjami kamieni i okuć metalowych, czego wzory docierały poprzez niderlandzkie druki do głównych miast Rzeczypospolitej.

Wobec powyższego ikonę *Panienkowską* należy widzieć jako jeden jeszcze import z odległych – w stosunku do Wielkopolski – terenów ukraińskich tym razem, a nie rosyjskich, na co jednoznacznie wskazuje styl ikony, łatwej do zaakceptowania w nowym środowisku dzięki zachodniej stylizacji<sup>557</sup>. Niestety, spostrzeżeń tych, opartych na analizie materiału fotograficznego nie udało się zweryfikować wobec zaginięcia ikony<sup>558</sup>.

Do ikon moskiewskich, pozyskanych w czasie wojen króla Jana Kazimierza, należała według tradycji ikona *Matki Boskiej Hodegetrii, zwana Matką Boską [Patronką] Dobrej Śmierci* w kościele pw. św. Józefa Oblubieńca (d. karmelitów) w Warszawie [42]. Ikona uległa zniszczeniu pod koniec II wojny światowej, lecz zachowała się w kopii, jednoznacznie wskazującej na cechy ukraińskie oryginału. Maria w tym ujęciu jest bardzo podobna do wersji znanej np. z ikony w Ulinie Wielkiej i zapewne należałoby oryginał również datować na 1. poł. w. XVII. Jest to typowe, kresowe ujęcie Hodegetrii *en trois quart*, we wzorzystym, cynobrowym maforium, na równie wzorzystym, floralnym tle, z Chrystusem, którego himation odsłania białą tunikę, przewiązaną pasem. Obie postacie mają puciułowate, mocno zaróżowione policzki. Zachowując najdalej posuniętą ostrożność atrybucyjną przy analizowaniu kopii, trudno uznać, by ikona służąca za wzór opisywanej mogła wywodzić się z jakiegokolwiek innego kręgu kulturowego. Tak też ustosunkował się do tego ks. Ośko w najnowszej monografii kościoła seminaryjnego: „Pierwotny wizerunek [...] posiadał cechy ikon i obrazów przenaczonych do cerkwi i klasztorów, szczególnie popularnych w środowisku kijowskim i lwowskim”<sup>559</sup>.

W monografii zakonu karmelitanów w Polsce, o. Beginiusz Wanat charakteryzując dzieje obrazu wskazał jednakże, że obraz, datowany przez niego na w. XVI, miał pochodzić z kościoła ruskiego w Moskwie i trafić jako dar w ręce króla Jana Kazimierza, który ofiarował go z kolei Klaudiuszowi Doiettt, prefektowi mennicy królewskiej<sup>560</sup>. Syn Doietta, o. Innocenty od św. Mikołaja, będąc w zakonie karmelitów dał obraz do warszawskiego kościoła w r. 1664, gdzie umieszczono go w kaplicy Matki Boskiej Łaskawej. Kaplica funkcjonowała w w. XVII i XVIII od strony północnej kościoła, pod dzwonnica, gdzie znajduje się obecna kaplica Matki Bożej Dobrej Śmierci i św. Wawrzyńca<sup>561</sup>. Otaczany wielką czcią, zasłynął

<sup>557</sup> W latach 70. XX w. ikona znajdowała się w dobrym stanie, lecz wymagającym interwencji konserwatorskiej w zakresie odnowienia werniksu – Kęłowska 1971c.

<sup>558</sup> Kwerenda w parafii 16.02.2011 przyniosła wynik negatywny, potwierdzony informacją uzyskaną w Wydziale ds. Zabytków Ruchomych WUOZP, iż ikona najpewniej zaginęła. Autorzy wzmianki na temat ikony w *KZSP* 1959 lokalizowali obraz ogólnie w kościele, ale można wnioskować, że chodziło o ołtarz główny, natomiast w r. 1971, według karty inwentarzowej w KOBiDz, obraz miał znajdować się na plebanii.

<sup>559</sup> Ośko 2010, s. 61.

<sup>560</sup> Kaczmarczyk 1962, s. 57. W opinii ks. Ośko ikonę należałoby datować na 1. poł. w. XVII – Ośko 2010, s. 61.

<sup>561</sup> Wanat 1979, s. 424. Według zapisu w kronice klasztornej, w r. 1696 o. Jerzy Brzostowski, przeor klasztoru, kaplicę, w której jest wieża *decoravit et incrustavit*, umieści w niej obraz *Matki Bożej*.

łaskami<sup>562</sup>. W r. 1927 prof. Jan Rutkowski przeprowadził jego gruntowną konserwację. W czasie powstania warszawskiego w r. 1944 ikonę przeniesiono do piwnicy klasztornej, gdzie spłonęła<sup>563</sup>.

### II.11. Ikony r u s k i e wzmiankowane

Do zupełnie legendarnych i przy tym niezachowanych, ale o bardzo ciekawej metryce ikon wiązanych z Kijowem należała ikona *Matki Boskiej* w kościele dominikanów w Toruniu [46]. O ikonie NMP w kaplicy kuśnierzy znalazły się informacje w kronice przechowywanej w zbiorach Archiwum Diecezjalnego w Pelplinie, najstarsza z r. 1392 przy okazji odpustu<sup>564</sup>. Źródło zostało zredagowane ok. połowy XVII w. i jego autor przyjął, że wiadomości o odpuszczeniu dotyczą znanego mu cudownego wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W kolejnej części kroniki spisanej zapewne przez o. Macieja Ostrowickiego po 1653, gdy przestał być przeorem toruńskim dominikanów, podano legendarne informacje o ikonie, która miała powstać w 1190 r. i pochodzić z Rusi. Informacje te miały pochodzić od współbrata o. Adama Klamy, z którym Maciej Ostrowicki przebywał wcześniej w Przemyślu. Od niego dowiedział się, że obraz przywieziony został z Kijowa<sup>565</sup>: *Eandem*

<sup>562</sup> *Akta karmelitów warszawskich*, k. 215; Skrudlik 1930, s. 97-107. W charakterystyce jego dziejów o. Benigiusz Wanat sprostował informację D. Kaczmarczyka, iż król dał obraz bezpośrednio karmelitom, choć ks. Ośko powtórzył ostatnio, że król dał obraz warszawskiemu klasztorowi karmelitów, w którym przebywał również jego syn – Ośko 2010, s. 61. Pod koniec XVIII w. ikonę usunięto z kaplicy – nie wymienia go *Inwentarz kościoła i zakrystii*, s. 181. Na jej miejscu znalazła się podobizna św. Wawrzyńca, zaś ów obraz, opisywany jako obraz *Matki Boskiej Łaskawej*, przeniesiono do kaplicy Zwiastowania NMP – Wanat 1979, s. 424.

<sup>563</sup> W rozmowie 16.12.2010 o. B. Wanat wskazał, że kościół ocalał, ponieważ Niemcy oszczędzali go ze względu na niemieckie pochodzenie Efraima Szregera, twórcy wspaniałej fasady karmelitańskiego kościoła. Niestety, o ile sam kościół ocalał, spłonęły jego piwnice, w których ikona miała pozostać bezpieczna.

<sup>564</sup> ADP, *Monastica Toruń-Dominikanie 1*, k. 35v; Rodzyńkowski 2008, s. 460.

<sup>565</sup> Kijowski klasztor dominikanów Maryi Panny na Ołoboni, za Bramą Szczekawicką w dzielnicy Padół, w istocie zniszczony został w 1240 r. w czasie ataku tatarskiego, który zniszczył całe miasto, zaś część dla ikony maryjnej mieściła się w strategii zakonu, który także na Rusi „w swych wysiłkach rekonwersyjnych” zorientowany był „zdecydowanie na upowszechnianie kultu maryjnego” (Trajdos 1984, s. 135). Legenda jednak przekazała pamięć o alabastrowej figurze maryjnej tzw. *Madonnie Jackowej*, która miała nakazać z ołtarza św. Jackowi zabranie jej w celu ocalenia z pożogi, a następnie ocalała braci przed tatarską pogonią. Zapewne najstarsza z kilku tak określonych figur zachowała się w kościele Bożego Ciała lwowskiego konwentu dominikanów, gdzie chronić miała przed nieszczęściami przynoszonymi przez żywioły i choroby. Istotna wzmianka na temat jej umiejscowienia zawarta została w *Pamiętnikach* Grunewega, aczkolwiek w innym miejscu za figurę *Jackową* uznał tę znajdującą się w Krakowie – Gruneweg 1601-1606, 2, s. 1195, przyp. 2949; Walanus [2010], s. [6]. Dominikanie przemyscy niedługo potem sprowadzili podobną figurkę z Krakowa, próbując dowiedzieć, że to ta jest właśnie tą oryginalną, co niewątpliwie miało związek ze sporami wewnątrz polskiej prowincji dominikańskiej oraz wzajemnej niechęci między konwentem lwowskim a przemyskim, zob.: Frazlik 1968, s. 69; Świętochowski 1969, s. 96; Trajdos 1984, s. 139; Karczmarzewski 1992, s. 77; Jurkowlanec G. 2004, s. 72-73, Zawitkowska 2007-2008, s. 211. Dokładną analizę przekazów dotyczących figury *Jackowej* przeprowadził Walanus [2010].

[obraz] *elatam esse Kijowia per s. Hiacynthum*<sup>566</sup>. Okazuje się, że kronikarzowi znane były również inne wizerunki Matki Bożej, z Przemyśla oraz ze Lwowa, których pojawienie się w konwentach dominikańskich łączył z osobą św. Jacka, gdy wspomniany Adam łączył z nim tylko ten toruński. Na czym oparte były owe przypuszczenia, nie wiadomo, poza stwierdzeniem, że toruński obraz był piękny i malowany na drewnie.

Warto tu też przypomnieć wątek ocalenia dzieł sztuki chrześcijańskiej, które wywozić miał przed Tatarami św. Jacek z Kijowa. Dotyczył on opisanej ikony w kościele dominikanów w Toruniu, jak i figury Matki *Boskiej*, tzw. Jackowej, którą według legendy św. Jacek miał przenieść z Kijowa do Małopolski uchodząc przed armią Batu-chana. Figura w przeciwieństwie do obrazu zachowała się, lecz należałoby ją datować jednak na czas znacznie późniejszy<sup>567</sup>. Rysem osobliwym tych Jackowych peregrynacji był mit zasadzcy związany z erygowaniem w miejscach, które św. Jacek miał nawiedzić, pierwszych wspólnot dominikańskich.

Legendę o sprowadzeniu do kościoła dominikanów w Toruniu przez św. Jacka aż z Kijowa *Imago miraculosa B. V. M. ruthenice depicta* na drewnie malowanym *zwyyczajem ruskim* najwcześniej przypomniał ks. Jakub Fankidejski jeszcze pod koniec XIX w., w oparciu o *Kronikę OO. Dominikanów* [46. Wypis 1]. Obraz miał być *Propter antiquitatem et Picture pulchritudinem ac majestatem*. Informacje, że

starożytny obraz w stylu ruskim wymalowany, o którym kronika klasztorna pisze, że pochodził z Kijowa, skąd przywieziony został do Krakowa przez św. Jacka, a stamtąd do Torunia

powtórzył o. Alojzy Fridrich [46. Wypis 3]. Obszerne informacje o ikonie sprowadzonej z Kijowa przypomniał Waldemar Rodzyńkowski opisując toruńską tradycję świętojackową<sup>568</sup>. Autor wskazał, że nic nie wiadomo, by św. Jacek miał przebywać w Toruniu, do którego dominikanie mieli być sprowadzeni kilka lat po jego śmierci, tj. w 1263 roku, natomiast tak św. Jacek, jak i obraz maryjny to ważne odwołania dla katolików toruńskich wobec dynamicznego rozwoju protestantyzmu w mieście, tym bardziej że klasztor dominikanów jako jedyny nie został przez protestantów przejęty<sup>569</sup>. Z zapomnienia wydobyła przypisana mu przez toruńskich katolików skuteczna obrona miasta przed wojskami szwedzkimi w r. 1629<sup>570</sup>.

Ikona maryjna w toruńskim kościele dominikanów miała znajdować się w kaplicy bractwa kuśnierzy<sup>571</sup>. Za rządów luteran przenoszony był z miejsca na miejsce, a sławę odzyskał w 1629, gdy miasto otoczone przez Szwedów miało być poddane przez „luterski miejski magistrat”, lecz lud oddany opiece NMP szukał u niej pomocy i rady „I za łaską tej Królowej nieba, miasto zostało nietknięte”<sup>572</sup>. Po kasacji

<sup>566</sup> ADP Monastica Toruń-Dominikanie 1, k 35v; Rodzyńkowski 2008, s. 460-461.

<sup>567</sup> Koronowana została 15 sierpnia 1766 r. niecały rok po uroczystościach w Chełmie – Baranowski 2003, s. 57.

<sup>568</sup> Rodzyńkowski 2008, s. 459.

<sup>569</sup> *Ibidem*, s. 461.

<sup>570</sup> Fankidejski 1880a, s. 29.

<sup>571</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

<sup>572</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*, Fridrich 1903, 1 [2008], s. 348.

klasztoru przez Prusaków w r. 1819 zakonnicy trafili do Chełmna, a kościół – pod opiekę proboszcza od św. Jakuba. W 1831 dekretem rządu pruskiego kościół opróżniono w ciągu trzech dni, po czym zburzony został i z ziemią zrównany. Rozebrowanie kościoła dominikańskiego miało nastąpić w 1834 roku<sup>573</sup>. Sprzęty trafiły do uboższych kościołów w okolicy, m.in. ołtarz Matki Boskiej Różańcowej do kościoła św. Jakuba, lecz nie wiadomo gdzie trafiła rzeczona ikona. Legenda św. Jacka opेरuje *toposem* założyciela zakonu, który miał być obecny przy zakładaniu jego kolejnych filii<sup>574</sup>, lecz jest godna uwagi ze względu na długie trwanie pamięci o przywiezionej z Kijowa ikonie, która, niestety, zaginęła w w. XIX.

W odniesieniu do czasów nowożytnych, w kontekście wzmianek o ewentualnych ikonach zachonioruskich, na uwagę zasługuje opis w inwentarzu Radziwiłłów zawartości walka nr 22, w którym pod nr 7 znalazł się *Iudicum Christi Dn[i], obraz ruski* – zatem *Sąd Ostateczny*, należący do największych kompozycji w cerkiewnym malarstwie tablicowym, oraz pod numerem 10, gdzie zapisano: „Łódkę Chrystusową usiłują zatopić”<sup>575</sup>. Wielce prawdopodobne, że do tej drugiej ikony odnieść należy pozycję katalogową w opisie zasobów Gabinetu Radziwiłłowskiego Biblioteki Rehdergeriańskiej przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, najważniejszej luterańskiej biblioteki Śląska, z 25 sierpnia 1708 r.:

*Ein auf Leinwand gemaltes Russisches Bild, den Zustand der orientalischen Kirchen unter der Figur eines Schiffes so von Christo regieret, von Kettern und Tyrannen aber aufgefohlen wird, vorstellend*<sup>576</sup>.

Zgodnie z sugestią dr. Piotra Oszczanowskiego dzieło ruskie w środowisku luterańskim Wrocławia należałoby chyba widzieć jako efekt swoistego transferu kulturowego możliwy dzięki mariażowi ks. Ludwika Karoliny Radziwiłł (1667-1695), od 7 stycznia 1681 żony Ludwika Leopolda Hohenzollerna, a od 10 sierpnia 1687 Karola III Wittelsbacha. Kwestią otwartą pozostanie, czy niezmiernie rzadki typ ikonograficzny pozwala widzieć jakiś związek między tymi wzmiankami oraz dziełem zachowanym w zbiorach MNK, dotąd niepublikowanym, datowanym jednakże na początek XVIII w., zakupionym natomiast w r. 1975 we wrocławskim oddziale DES-y<sup>577</sup>.

<sup>573</sup> Rodzykowski 2008, s. 466.

<sup>574</sup> Choć brak wzmianki o założeniu konwentu toruńskiego, który miał jedynie obdarować ową ikoną, to przypisano mu założenie konwentu gdańskiego i dwóch w Płocku oraz wiadomo o jego drodze z Krakowa do Gdańska, a następnie do Kijowa – relację o dokonaniach misyjnych św. Jacka podał Severinus Lubomlczyk w 1594; komentarz: Dekanski 1999, s. 119.

<sup>575</sup> Sulerzyska 1961b, s. 274.

<sup>576</sup> Wyrażam głęboką wdzięczność dr. Piotrowi Oszczanowskiemu za przekazanie tego wypisu.

<sup>577</sup> *Określone Cerkwi atakowanej przez heretyków*, 105 x 86 cm, pocz. XVIII w. (?), płótno – MNK, nr inw. XVIII-458. Reprodukowana ikona z poł. XVII w. o tym temacie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie. Pochodzi z Trościanca, z okolic Jaworowa i trafiła do Muzeum w 1907 roku. W komentarzu wskazano na podobne dzieło w zbiorach Galerii Tretiakowskiej w Moskwie i sugerowano, że ikonografia wykształciła się na początku XVII w. w związku z presją Unii i naporem mahometan. Uwagę na ich ikonografię zwrócił: Dąb Kalinowska 1960 oraz Janocha 2000. Ks. M. Janocha wskazał też na anonimowy rysunek kijowski o nieco zmodyfikowanej ikonografii z l. 60. XVIII w. z pracowni Ławry Pieczerskiej, której zrozumienie ułatwia umieszczenie

## Podsumowanie

Ikony z terenów dzisiejszej Ukrainy i Białorusi wydawały się być najbliższe i najłatwiejsze do pozyskania. Tę prawidłowość do pewnego stopnia potwierdza kwerenda w kościołach Małopolski, aczkolwiek podobnie jak w przypadku ikon moskiewskich zaznaczają się tu wyraźne okoliczności i czas temu sprzyjający, tj. w tym przypadku konflikt polsko-kozacki połowy w. XVII. Tak, jak w przypadku ikon greckich, tak i moskiewskich dominuje wizerunek Matki Boskiej w typie *Hodegetrii*. Wizerunki bywają tak bliskie tablicowym dziełom cechowym, że niekiedy są trudne do jednoznacznego rozpoznania, czemu sprzyjały ich wielokrotne przemalowania. Przykładem *Matka Boska Grybowska*, której pierwotny charakter wyraża zapis w wizytacji r. 1607, iż jest to dzieło malowane na sposób ruski. Wyróżnia się wyraźnie wyodrębniona grupa ikon podobnych do siebie: w Dzierzgowie [28], Ulinie Wielkiej [29], Grybowie [43], Bieczu [27] i utracona ikona u warszawskich karmelitów [42]. Łączy je podobne ujęcie *en trois quart*, przypominające przedikonoklastyczny wzór Matki Boskiej, znany np. z Panteonu, albo też apsydy cypryjskiego kościoła w Kiti. Niemniej zdecydowanie więcej je łączy z barokowym sposobem modelowania, aniżeli surowymi, ortodoksyjnymi wzorami. Przy okazji analizy przekształceń, którym uległy, pojawia się problem przemalowań nadających tym i starszym ikonom cechy bardziej plastyczne, zaś centrum tych zmian wydaje się być środowisko lwowskie.

---

w nim rzymskokatolickiego biskupa w kapie i mitrze, niemniej w odniesieniu do wcześniej powstałego obrazu podkreślił brak tak jednoznacznych elementów antyzachodnich czy też antyunijnych – Janocha 2010, s. 498-501.



### III

## ΤΟΠΟΙ ΛΟΣΩΝ I CUDÓW IKON-OBRAZÓW W TRADYCJKI LITERACKIEJ I LEGENDACH AKCENTUJĄCE ICH WSCHODNI CHARAKTER

Pojęcie toposu rozumiane tu jest jako „szczególny tekst w tekście”<sup>1</sup>, powtarzalny i rozpoznawalny ze względu na jego stałe przywoływanie w różnych epokach i kulturach. Jak wspomniano we wstępie, wśród bogatej literatury poświęconej ostatnio weryfikacji wiedzy na temat dziejów obrazu *Jasnogórskiego* wyróżnia się praca Anny Niedźwiedź<sup>2</sup>, która stanowi nowe ujęcie tematu z punktu widzenia antropologicznego. Autorka podąża wyraźnie w swoich badaniach tropem wyznaczonym na gruncie polskim przez Joannę Tokarską-Bakir, która dzięki metodzie hermeneutycznej wykazała funkcjonowanie tzw. wielkiej opowieści w mitach ludowych<sup>3</sup>. Anna Niedźwiedź przypomniała o funkcjonowaniu pewnych legend, które można traktować jako obiegowe, przywoływane przy okazji innych, podobnie traktowanych jako cudowne wizerunków, np. ranienia obrazu i krwawych łez. Na aspekt obiegowości wybranych legend zwracano w literaturze naukowej uwagę już od dawna, by przypomnieć opracowanie Anny Różyckiej-Bryzek poświęcone obrazowi *Matki Boskiej Częstochowskiej*, w którym ujawniony został starożytny rodowód np. toposu o ranieniu obrazu broczącego w efekcie krwią<sup>4</sup>. Wskazywano już wcześniej w literaturze na powtarzalność pewnych zdarzeń, np. wątek objawień obrazów na drzewie, powracający w różnych kontekstach w czasach nowożytnych<sup>5</sup>. Ten sposób analizowania opowieści o obrazach, jako instrumentów konwencjonalizacji kultu podnoszony jest coraz częściej. Próbę podsumowania tych spostrzeżeń w odniesieniu do dzieł przypisywanych św. Łukaszowi Ewangeliście podjął Michele Bacci<sup>6</sup>, z odniesieniami do ustaleń m.in. Davida Freedberga.

Trzeba przy tym podkreślić, że koncepcja *topoi* wykorzystana została już w narracji biblijnej, przedstawionych jako argumenty np. w *Księdze Kobaleta*, a ich cechy podał ks. Marian Filipiak, tj. „nieostrość i nieokreśloność, posługiwanie się sprzecznymi punktami widzenia, niewyłączanie z rozumowania stwierdzeń

---

<sup>1</sup> Abramowska 1986, s. 113; Śnieżko 1996, s. 13.

<sup>2</sup> Niedźwiedź 2005.

<sup>3</sup> Tokarska-Bakir 2000. Przeglądu nowej literatury antropologicznej dokonała niedawno Maria Ołdakowska, wskazując, że publikacje te ujawniają obiegowość pewnych legend stanowiących często część schematu wielkiej opowieści, np. o ranach i cierpieniach obrazu – Ołdakowska 2006, s. 115.

<sup>4</sup> Różycka-Bryzek 1990a, s. 13 n.

<sup>5</sup> Zob. Szetela-Zauchowa 1992, s. 36-39.

<sup>6</sup> Bacci 1998, s. 26.

wątpliwych”<sup>7</sup>. W tym kontekście tym bardziej zrozumiałe staje się posługiwanie biblijnymi z parafrazami w narracji historycznej, co wykazała Natalia Jakowenko przy okazji analizy zdarzeń towarzyszących wojnom kozackim w Rzeczypospolitej<sup>8</sup>.

Z reguły każda ikona – obraz posiada swoją legendę, przytaczaną w różnych „historiach cudownego wizerunku”, na ogół wielce apologetycznych, charakteryzujących etapy tworzenia szczególnej pozycji obiektu kultu w społeczeństwie. Występuje on w opisach jako medium boskiej mocy, odczuwalnej na dwóch płaszczyznach, tj. ogólnospołecznej, związanej z antyczną formułą palladialną, według której obraz pełni wobec społeczności funkcje opiekuńcze, akcentowane szczególnie w przypadkach zagrożenia, oraz indywidualnej, w której podkreślana jest jego powszednia rola pośrednicząco-wstawiennicza – rola medium wyjednającego łaski dla konkretnych osób. Cuda utrwalano niekiedy w formie obrazowej, jak w przypadku obrazu *Matki Boskiej Boreckiej*, której działania uwieczniono na dużych obrazach olejnych umieszczonych w północnej krużganku kościoła zdzieskiego, m.in. procesję dzięczynną po odzyskaniu życia przez burmistrza boreckiego po rażeniu gromem<sup>9</sup>.

Poniżej wyodrębnione zostały opowieści powtarzalne, obieguowe, a zatem antyczne *topoi* ze wskazaniem na ich kontekst wschodni, a niekiedy starożytny rodowód i długie trwanie w tradycji europejskiej.

### III.1. Topos dzieła acheiropoietycznego/apotropaicznego i opiekuńczego

W miarę pogłębiania się kultu obrazów stopniowo unormowaniu ulegał również sposób oddawania im czci, mimo wielokrotnie ponawianych już od początku chrześcijaństwa prób jej ograniczenia. Przykłady wielu powtarzających się zdarzeń związanych z obrazami znała starożytność, podobnie jak pojęcie obrazu „nie ręką uczynionego”, które generalnie odnoszone było do wizerunku Chrystusa na chustce, tzw. *Mandylionu*.

Topos dzieła acheiropoietycznego w tradycji chrześcijańskiej zastrzeżony był zatem generalnie do wizerunku twarzy Chrystusa; jeśli więc we wczesnych źródłach bizantyńskich wspomniany jest *acheiropoietos*, wiadomo, że odnosił się do cudownie powstałego, *prawa* odbicia twarzy Zbawiciela. Anna Niedźwiedź w przypomnianej monografii przedstawiła tezę o traktowaniu jako wizerunku *acheiropoietycznego* obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*<sup>10</sup>. I w istocie, choć źródłosłów przywołanego pojęcia i związane z nim konotacje wykluczały autorstwo człowieka-artysty nawet gdy miałby być nim sam ewangelista św. Łukasz, przyjęte było także w późniejszej tradycji bizantyńskiej traktowanie wybranych wizerunków maryjnych jako *acheiropoietycznych*<sup>11</sup>. Mimo to trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że „legendy etiologiczne obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej pozwalają zali-

<sup>7</sup> Filipiak 1975, s. 14.

<sup>8</sup> Яковенко 2002, *passim*.

<sup>9</sup> Janicka 2009, s. 11.

<sup>10</sup> Rozdział II rozprawy Anny Niedźwiedź nosi tytuł: *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej jako acheiropoietos – ibidem*, s. 16.

<sup>11</sup> Np. *acheiropoietos* *Matki Boskiej* w Enei w Palestynie – Bacci 1998, s. 77.



czyć go do szeroko pojętej kategorii *acheiropoietos*<sup>12</sup>, skoro we wszystkich najstarszych legendach traktowany jest on jako dzieło rąk św. Łukasza. W tym przypadku wypadało by chyba jednak mówić o dziełach *quasi* lub *semi-acheiropoietycznych*, przypominających legendę o ikonie *Matki Boskiej* z kościoła S. Maria Rosario w Rzymie, rozpoczętej przez świętego Łukasza, a dokończonej / pokrytej kolorami przez aniołów<sup>13</sup>. Termin ten w odniesieniu do wizerunku *Częstochońskiego* [6] uzasadnia także późna rodzima tradycja znajdująca potwierdzenie w XIX-wiecznej poezji ludowej, która odsunęła w cień wysiłek ewangelisty wobec cudu powstania obrazu w czasie snu św. Łukasza<sup>14</sup>. Od początku natomiast dla wizerunków Chrystusa i Marii wspólny był kontakt fizyczny z materią, skoro obraz miał być wykonany na cyprysowym stole z domu Świętej Rodziny, który – zgodnie z legendą – Maria dotykała i zraszała łzami<sup>15</sup>.

Bardziej sprawdza się ten topos w odniesieniu do obrazów cudownie zaistniałych, np. objawianych w koronach drzew, nie tylko w folklorze polskim, rozpowszechniany w malarstwie i grafice<sup>16</sup> i rozpamiętywany w rymowanej pieśni religijnej odnoszącej się do kościoła w Łękach: „Misternie z drzewa wyróżniony / Nie wiedzieć skąd obraz wzięty / Od kogo i gdzie zrobiony / od Boga jest ogłoszony / Rzeką Drwęcą w górę płynie / Do łądu ani zawinie”<sup>17</sup>.

Traktowanie obrazów jako apotropaionów znane było ze starej pogańskiej praktyki ugruntowanej tradycjami Cesarstwa Rzymskiego. W związku z tą wiarą od VII w. pojawiały się w miastach wizerunki nadbramne<sup>18</sup>, a o związanej z rolą opiekuńczą, mocą uzdrawiającą ikon *Matki Boskiej* i Chrystusa pisano już w w. VI i VII<sup>19</sup>. Tradycja ta utrzymała się na Rusi i w Rzeczypospolitej. Jedną z najsilniej ugruntowanych była idea opiekuńczości, która znana starożytności powróciła z całą siłą w czasach nowożytnych, tak, że już pod koniec w. XVI Jan Januszowicz dziękował Bogurodzicy, „której zasługi i modły królestwu temu przeciw tak wielu srogim i grubym narodom są mocnym zamkiem i pewną obroną”<sup>20</sup>.

Wzorcowymi przykładami zastosowania formuł obiegowych w odniesieniu do czczonych wizerunków są dzieje obrazu *Jasnogórskiego* i związane z nimi legendy i podania. Do najwcześniejszych relacji z tym związanych należy praca wydana w 1618 przez o. Andrzeja Zimicjusza (ok. 1569-1625), powtarzana w późniejszych drukach, m.in. w dziele Stanisława Zakrzewskiego<sup>21</sup> oraz o. Andrzeja Gołdonowskiego<sup>22</sup>.

<sup>12</sup> Niedźwiedź 2005, s. 37.

<sup>13</sup> Wolf 2005, s. 40.

<sup>14</sup> Niedźwiedź 2005, s. 22. Legendę o dokończeniu obrazu przez ręce anielskie zanotował też Oskar Kolberg – *ibidem*, s. 21.

<sup>15</sup> Legenda przytoczona w wersji Mikołaja Lanckorońskiego – *Najstarsze historie...*, s. 135-136.

<sup>16</sup> Szetela-Zauchowa 1992, s. 38.

<sup>17</sup> Fankidejski 1880a, s. 33; Kracik 1991, s. 178.

<sup>18</sup> Kitzinger 1954, s. 110.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>20</sup> Tazbir 1986, s. 248; Krasny 1997, s. 10.

<sup>21</sup> Zakrzewski 1623.

<sup>22</sup> Gołdonowski 1642. Literatura teologiczno-panegiryczna związana z obrazem *Jasnogórskim*: Łukaszuk 1991; Zbudniewek 2005.

Obraz dramatycznej interwencji boskiej o charakterze apokaliptycznym wyłania się z opisu ocalenia Lublina 10 listopada 1648 r. przed Kozakami i Tatarami autorstwa dominikanina Pawła Ruszela<sup>23</sup>. Na niebie miał się ukazać nad miastem krzyż, który przemienił się w miecz, następnie w ognistą strzałę, bicz i wreszcie płaszcz Matki Boskiej, który ochronił miasto przed najeźdźcami, zaś ogół znaków przywołał przy tym mowę proroka Ozeasza do ludu izraelskiego:

*Venerunt dies visitationis, venerunt dies retributionis*: Przyszły dni nawiedzenia, przyszły dni nagrodzenia, jako niekiedy mówił Ozeasz prorok do ludu Izraelskiego (cap. 9), kiedy ich Bóg miał karać. (Oz 9, 7: Oto nadchodzą dni kary, zbliża się dzień odpłaty)<sup>24</sup>.

W bazylice do dziś znajduje się XVIII-wieczna panorama Lublina z procesją relikwii Krzyż Świętego na pierwszym planie<sup>25</sup>. Kara jako konsekwencja niegodziwego postępowania to stały topos literacki począwszy od przytoczonego obrazu sądu przy opisie oblężenia Konstantynopola w r. 626 po groźby zapisane na kartach wstępu lwowskiego *Oktoichu*, wydane w Lwowie w r. 1630:

Biada narodowi grzesznemu, ludowi nieprawością obciążonemu, nasieniu zlemu, synom złośliwym! Opuścili Pana, bluźnili świętego Izraelowego [Iz 1,4]. I poprzez Jeremiasza proroka w rozdziale 5 [woła]: Lud mój odmienił chwałę swą w bałwana! Zdumiejcie się, niebiosia nad tym, a bramy jego, spustoszczone się bardzo [Jer 2,11-12]<sup>26</sup>.

Jak zaznaczono wcześniej, w tradycji Kościoła Wschodniego przesunięty został akcent w stosunku do tradycji starożytnej, z roli, jaką miała pełnić konkretny wizerunek na rolę prototypu<sup>27</sup>.

Jarosław Gienza w charakterystyce polichromii jednej z najstarszych drewnianych cerkwi na Podkarpaciu w Gorajcu, datowanych na w. XVII, zanotował:

Najbardziej oryginalnym obrazem tego rzędu jest zamykające go przedstawienie Pokrow Przenajświętszej Bogarodzicy. Stanowi ono kompilację zachodniej i ortodoksyjnej kompozycji formalnej tego wątku ikonograficznego. Matka Boża – Opiekunka ukazana została w górnej strefie obrazu, z rozpostartym płaszczem. Funkcję porządkującą w dolnej partii obrazu pełni architektoniczne tło, gdzie w bramach zgrupowano znaczną liczbę postaci (osób świeckich). Wyrażono w ten sposób ideę opieki Bogarodzicy nad konkretną osadą i jej mieszkańcami. Całość kompozycji malarskiej na przegrodzie ikonostasowej ześrodkowuje największy i nie ograniczony bordiurą obraz Deesis – błagalnej modlitwy przed Bożym Tronem<sup>28</sup>.

W obrazach upamiętniających wiktoryę chocimską w 1621 r. przedstawiano Matkę Boską osłaniającą płaszczem wojska Rzeczypospolitej, w nawiązaniu zapewne do

<sup>23</sup> Ruszel 1649, s. B3-C.

<sup>24</sup> Яковенко 2002, s. 210.

<sup>25</sup> Kruk 2004, s. 350.

<sup>26</sup> Zob. Kruk 2009 – aneks, s. 1.

<sup>27</sup> Zob. przyp.

<sup>28</sup> Gienza 1999, s. 90-91. Schemat malowideł na s. 132 – rys. 1.

grafik w traktacie Johanna Dawida<sup>29</sup>, zaś na zakończenie charakterystyki ikony *Matki Boskiej* w Klimontowie Piotr Pruszczyk powołał się na słowa św. Bonawentury (Tom. 2. *Epist.* 13):

Przenachwałębną Krolową PANNĘ MARYĄ, MATKĘ PANA naszego JEZUSA CHRYSYTA, wszelki człowiecze miej w uczciwości wielkiej każdego czasu, y na wszelkim mieyscu, á do niey we wszystkich swoich potrzebach, y ućiskách, y utrapieniách, iáko do portu naypewniejszego, y Obronićielki nászey ućiekay się záwsze, y iey ná każdy dzień iákimkimkolwiek sposobem staray się przysłużyć<sup>30</sup>.

### III.2. Topos dzieła św. Łukasza, malowanego na drewnie cyprysowym, przyniesionego na Ruś w wianie przez Annę, księżniczkę bizantyńską

Ikony sprowadzone ze Wschodu, często w dramatycznych okolicznościach, zyskiwały legendę dzieł o najstarszym możliwym rodowodzie. Wspólnym tu mianownikiem była legenda o ich namalowaniu przez św. Łukasza, odnoszona przede wszystkim do oryginalnego wizerunku *Matki Boskiej Hodegetrii*.

Bisseria V. Pentcheva zwróciła uwagę, że topos ten ma stosunkowo młodą metrykę, gdyż ugruntował się dopiero w połowie VIII w. i co więcej – w odniesieniu nie do ikon maryjnych w Konstantynopolu, lecz w Rzymie i Jerozolimie<sup>31</sup>. Do najstarszych zachowanych przekazów wzmiankujących tę atrybucję należą: tekst Andrzeja z Krety (*PG* 97, 1301 D i 1304) oraz obrona świętych wizerunków tzw. *Mowa przeciw Konstantynowi Kaballinowi*<sup>32</sup>.

Karol Wielki miał nosić obraz św. Łukasza jako talizman<sup>33</sup>, zaś nawiązaniem do cesarskiego kultu obrazów św. Łukasza była fundacja Ludwika Węgierskiego dla kaplicy w Akwizgranie w r. 1367. Taką też sławą cieszyła się słynna ikona *Matki Boskiej Zwycięskiej* (gr. *Nikopoi*) w Wenecji, którą mieli uprowadzić Wenecjanie w r. 1204 w trakcie IV krucjaty, umieszczając ją w bazylice św. Marka. W XV-wiecznej kronice wspomniano o oryginale: *Nostra Donna depenta de mano de S. Luca fornida d'argento et oro con zoie*<sup>34</sup>. Ikona otoczona była aurą dzieła św. Łukasza i jako taką kopiował ją malarz italo-grecki Thomas Bathas w r. 1594<sup>35</sup>. Ikoną św. Łukasza sławną od czasów średniowiecza na zachodzie Europy była ikona Marii w typie *Orędowniczki* (łac. *Advocata*), podarowana katedrze w Freising w 1440 przez biskupa Nikodemusa della Scala [1.2.]<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Grafiki ilustrowały rozdziały *Urbis Fortitudinis* i *Castrum Acies Ordinata*, zaś dzieło Dawida nosiło tytuł *Pancarpium Marianum* – Michałowska 1985, s. 41-42; Krasny 1997, s. 10.

<sup>30</sup> Pruszczyk 1662, s. 42; Pruszczyk 1740, s. 47-48.

<sup>31</sup> Pentcheva 2006a, s. 20.

<sup>32</sup> *Adversus Constantinum Caballinum*; pełna lista odniesień – Pentcheva 2006a, *loc. cit.*

<sup>33</sup> Belting 1991, s. 375.

<sup>34</sup> Sanudo 1496-1533 – cyt. za: Gallo 1967, s. 147.

<sup>35</sup> Ikona w Muzeum Instytutu Hellenistycznego w Wenecji – Rizzi 1980, il. KA.

<sup>36</sup> Belting 1991, s. 373.

Naturalnie przypisywano owe cudowne pochodzenie także obrazom lokalnym, dość nawet powszechnie w czasach nowożytnych. Tak oto polski podróżnik Teodor Billewicz odnotował w r. 1677 istnienie takiego obrazu w katedrze augsburskiej, w ołtarzu

sub titulo Naświętszej Panny, gdzie znalazł się obrazek barzo mały od św. Łukasza malowany, kiedy mu się Matka Boża z obłoku ukazała, wtenczas konterfektowany<sup>37</sup>. Taki status też miała Matka Boża w praskim domku loretańskim z ok. 1640 r., gdzie ołtarz cały od złota i srebra, klejnotami i drogiemi kamieniami przez monarchów zbogacony. Sama Matka Boska cery smągławej, malowana przez ś. Łukasza<sup>38</sup>.

Wiele ikon-obrazów cieszyło się w Rzeczypospolitej tym samym statusem.

W Polsce na rękę ewangelisty powoływano się w Częstochowie, Chełmie, Krakowie (dominikanie i kanonicy regularni), także w Wilnie, Trokach, Smoleńsku oraz w przypadku *Mandylionu* u franciszkanów w Nowym Sączu<sup>39</sup>.

Relację o takim właśnie pochodzeniu *Jasnogórskiej Hodegetrii* podano już w tytule najstarszego zachowanego rękopisu z r. 1474, odpisu niezachowanego oryginału: *Translatio tabulae Beate Virginis, quam sanctus Lucas depinxit propriis manus, sequitur*<sup>40</sup>. Bardzo ostrożnie odniósł się do tej kwestii Jan Długosz notując o dorocznych pielgrzymkach, zmierzających do

*imagine, que vel a Beato Luca Ewangelista vel ad instar saltem ymaginum, quasi pingebat, estimatur formata* (= obrazu teje błogosławionej Dziewicy Marii, który to obraz jest tu pokazywany i który – jak utrzymują – namalowany został albo przez błogosławionego Łukasza Ewangelistę, albo na kształt obrazów, które on malował)<sup>41</sup>.

Owa rezerwa była wyjątkiem, aniżeli regułą, której potwierdzeniem była opinia Martina Grunewega, niemającego w tym względzie żadnych wątpliwości: *Gewisse istz one einigen zweifel, das dies heilige bild S. Lukas der Ewangeliste gemoelt hat und darnach der Jerusalemischen andacht ubergeben*<sup>42</sup>. Sława obrazu *Częstochowskiego* przekroczyła granice, co potwierdził wysłannik cara Piotra I Piotr Tołstoj, który zaplanował podróż po Europie tak, by zobaczyć obraz *Jasnogórski* w r. 1697. Otóż zauważył, że „ta święta ikona rozmiarem podobna jest do tej świętej ikony, która jest w sobornej cerkwi, też pędzla św. Łukasza Ewangelisty, która nazywa się Włodzimierska”<sup>43</sup>.

Tak więc

Niezaprzeczenie najstarszym zabytkiem malarstwa w Polsce są, cudowne obrazy N. Panny, między którymi pierwsze miejsce zajmuje, sławny obraz N. Panny

<sup>37</sup> Billewicz 1677-1678, s. 187.

<sup>38</sup> Cyt. za: Kantak 1933, s. 259.

<sup>39</sup> Kracik 1991, s. 182.

<sup>40</sup> *Najstarsze...* 1989

<sup>41</sup> Jan Długosz, *Annales* I, s. 284; Jan Długosz, *Roczniki* I, s. 158.

<sup>42</sup> Grunweg 1601-1606, 3, [fol. 1520], s. 1129.

<sup>43</sup> Kołodziej 1984, s. 250.

Częstochowskiej, należący do owych bizanckich acheiropoietes; ma on albowiem tradycją bullą Papieżką potwierdzoną, jakoby miał być w Jerozolimie ręką Ś. Łukasza robiony; a ztamtąd od Heleny i Eudoksyi Cesarzowych wschodnich do Carogrodu wywieziony; następnie zaś od Bazylego i Konstantyna Cesarzów, siostrze ich Annie, idącej za Włodzimierza W. Księcia Ruskiego, w posagu między innymi kosztownościami dany, i przechowywany w skarbcu Książąt Ruskich. Obraz ten, zapewne spadkiem familijnym, dostał się książętom południowej Rusi; za czasów zaś panowania Władysława, Książęcia Opolskiego, z Belza przeniesiony do Lwowa, a stamtąd w r. 1383 do Częstochowy<sup>44</sup>.

Obecne jest w tej relacji rozwinięcie jeszcze jednej powtarzalnej legendy, tj. idei ikony, która trafiła z Bizancjum na Ruś jako wiano księżnej Anny, siostry cesarza Bazylego i Konstantyna, przyszłej małżonki księcia Włodzimierza, mimo że w najstarszej relacji o obrazie *Jasnogórskim* mowa jest o Konstantynie Wielkim, a w pozostałych legendach – Karolu Wielkim, którzy mieli ją przekazać księciu Lwu (zapewne chodzi o księcia halickiego 1264-1301, syna Daniela)<sup>45</sup>. To samo odnajdujemy w legendzie o ikonie *Matki Boskiej Chełmskiej* [2] w relacji bpa Jakuba Suszy oraz ikonie *Matki Boskiej* od lwowskich dominikanów [3], o której napisano: *Setne to lata, już są Matko nasza Jako w obrazie zostajesz Łukasza*<sup>46</sup>. Legendę tę utrwalił w XVII w. Szymon Okolski przypisując autorstwo ikony św. Łukaszo wi i zaznaczając, że namalowano ją na drzewie cyprysowym i że pochodzi z Konstantynopola, po czym powtórzył w tytule swego dzieła w XVIII w. dominikanin Klemens Chodykiewicz<sup>47</sup>, a następnie ks. Sadok Barącz informując o umieszczeniu ikony w głównym ołtarzu kościoła dominikanów we Lwowie: „Pośrodku ołtarza w znacznej wysokości umieszczony jest cudowny obraz Matki Boskiej, na drzewie cyprysowym malowany, ujęty w srebrne szerokie ramy”<sup>48</sup>. Na taki też jego rodowód wskazuje panegiryczny podpis na miedziorycie Jana Filipowicza wydanym z okazji koronacji ikony *Matki Boskiej* w kościele dominikanów we Lwowie w r. 1751: *S. Maria de Victoria a S. Luca depicta*.

Jeszcze raz legendę o pośredniczeniu księżniczki bizantyńskiej Anny w przeniesieniu obrazów bądź relikwii eksplorował Piotr Pruszc, opisując genezę relikwii drzewa Krzyża Św. czczonych na Łysej Górze<sup>49</sup>. W tych wszystkich wątkach można dostrzec ciekawą prawidłowość, tę mianowicie, że powtarza się tu motywy chrztu Rusi jako warunku, czy też przyczyny, dla której dzieła te mogły być przekazane z Bizancjum. Relikwie Krzyża miały być przez Annę wyproszone u jej braci Konstantego i Bazylego i przywiezione przez nią do Kijowa, po poślubieniu Włodzimierza Białego (!), czego warunkiem był jego chrzest. W zmodyfikowanej wersji, przy opisie okoliczności sprowadzenia na Ruś ikony *Matki Boskiej Smoleńskiej*, Anna miała być córką Konstantyna Wielkiego [! – zatem jak w pierwotnej

<sup>44</sup> Sobieszczański 1847, s. 243.

<sup>45</sup> Kos 2002, s. 125. Zwraca uwagę dokładność, z jaką przytacza legendę i opis wizerunku Martin Gruneweg przy okazji wizyty w Częstochowie: Gruneweg 1601-1606, 3, [fol. 1520-1526], s. 1129-1134.

<sup>46</sup> Barącz 1891, s. 154-155.

<sup>47</sup> Chodykiewicz 1746.

<sup>48</sup> Barącz 1861, s. 446.

<sup>49</sup> Pruszc 1668, s. 6; Pruszc 1740, s. 8.

legendzie obrazu *Jasnogórskiego* – M.P.K.], wydaną za księcia Lubarta pod warunkiem porzucenia pogańskiej wiary<sup>50</sup>.

Widoczne tu jest zatem echo faktycznego napływu tak samych Greków, jak i dzieł przenośnych wkrótce po oficjalnym chrzcie Rusi w 989 r., a świadectwem tego w tradycji ruskiej jest funkcjonujące osobnego określenia na najstarsze ikony o rodowodzie greckim, zwanych *k o r s u Ń s k i m i*, jako pamiątek związanych jakoby z chrztem, który miał mieć miejsce nie w Kijowie, lecz w Korsuniu, czyli Chersonesie na Krymie<sup>51</sup>. Raz jeszcze powraca tu też pamięć o darach dynastycznych epoki Rurykowiczów, pozyskanych ostatecznie do Polski, a kierowanych pierwotnie z Bizancjum na Ruś, do których miała należeć ikona u lwowskich dominikanów, relikwie Krzyża Świętego podobnie jak i sam obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*.

Z tym poniekąd wątkiem wiąże się temat wyboru przez Matkę Bożą/ jej obraz krainy, w której chciałaby pozostać z racji większego jej tu kultu, aniżeli gdzie indziej, jak np. legendy o specjalnym wyborze Góry Athos oraz te odnoszące się do początków monastycyzmu na Rusi Kijowskiej<sup>52</sup>. Pruszcz w podobnym duchu tłumaczył zanik kultu Matki Bożej na Węgrzech, będącej niegdyś patronką tego Królestwa, obecną na pieczęciach i monetach, lecz po opanowaniu tego kraju przez Turków oraz „herezję kalwińską i luterską”, która czci jej uwłaczała, „odstąpiła ich, y do naszey się Oyczyzny przeniosła”. Znakiem tego był obraz *Matki Boskiej* przeniesiony z Węgier do świątyni Wszystkich Świętych w Krakowie w 1646 r., który cudami słynie. Dlatego też – jak tłumaczył Pruszcz – i obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*, choć z Jeruzalem do Konstantynopola, a potem na Ruś był przenoszony,

czemuby się ná tych tám mieyscach nie został, dla tego, iż Pan BOG od tych tám Miast y Prowincycey Oblicze Święte odwrócił, gdyż tám bálwochwálstwo, odszczepieństwo, przy tych zaś wielka wszeteczna rozpustá porporce swe rospościera

(podobnież nie trafiła do Śląska i na Morawy, bo tam „brzydka Herezya, przeklęta”). I z tego samego powodu obraz ten nie dostał się Szwedom, „a dla tego że tá PANNA Przenayświętsza (sámá w swym Obrázie) chce przy swoich Polakách, przy tych, którzy naybárdziej onę wychwaláią, y czczą, zostawáć”<sup>53</sup>.

Dopiero w XIX w. autorzy kolejnych wzmianek o obrazie *Matki Boskiej* we Lwowie powątpiewać zaczęli w autorstwo św. Łukasza, wskazując przy tym, że malowany był na drzewie cyprysowym. Stanisław Kunasiewicz przytaczając relację Okolskiego odwołał się przy tym do *Powieści minionych lat*<sup>54</sup>, natomiast Wacław z Sulgostowa wprost przypisał Okolskiemu stworzenie tradycji Łukaszejowej,

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 54. Jednym z ciekawszych wotów królewskich złożonym na Jasnej Górze była złota tablica z historią Konstantyna Wielkiego – dar Karola Ferdynanda, biskupa wrocławskiego i płockiego z r. 1650 – Borkowska 1985, s. 66.

<sup>51</sup> Argumentem ikon *k o r s u Ń s k i c h*, pochodzących z odległej i świętej przeszłości posługiwano się w Moskwie intensywnie w połowie w. XVI przy okazji polemiki nt. stosunku do tradycji i właściwych wzorów malowania wskazanych dla malarzom – Sulikowska-Gąska 2009, s. 127-128.

<sup>52</sup> Naumow [2008].

<sup>53</sup> Pruszcz 1662, s. 14; Pruszcz 1740, s. 16.

<sup>54</sup> Kunasiewicz 1876, s. 16.

zgadzając się co do tego, że „obraz świadczy o swojej wielkiej starożytności i pochodzeniu bizantyńskim, malowany na desce cyprysowej”<sup>55</sup>.

Owe świadectwo, jakim było podłoże z drewna cyprysowego, wydaje się w szerszym świetle niezwykle doniosłe. Odnaleziona w Łucku w l. 90. XX w. ikona *Matki Boskiej Chełmskiej*, uważana po II wojnie światowej za zaginioną bezpowrotnie, ma na rewersie napis wykonany pędzlem w języku cerkiewnosłowiańskim zapewne w . XVII, wskazujący, iż ten obraz namalowano na cyprysie: *ΚΥΠΡΙΣΘ / супеч понаш(ему) ЦИПРИСЬ*<sup>56</sup>. Z tego czasu pochodzi też świadectwo bpa chełmskiego unickiego Jakuba Suszy, wyrażające przekonanie co do tego, że „Obraz Najsświętszej Panny od Łukasza Świętego iako iest tradycja na Cyprysie malowany, y miastu Chełmowi od kilkuset lat nadany”<sup>57</sup>. Cechy stylistyczne ikony wskazują, że jest to dzieło bizantyńskie, być może pochodzące z pracowni Konstantynopola, datowane na koniec XII – początek XIII wieku. Generalnie ikony południowej proveniencji malowane były na podobrazii cyprysowym lub za takie uchodziły, co potwierdza relacja podróżnika francuskiego Jacquesa Le Saige, który odwiedzając Kandię w 1518 stwierdził: *et il se fait aussy a la dite ville [de Candie] largement de belles ymaiges de nostre dame encloses de tableaux de ciprus*<sup>58</sup>. W istocie cyprys należał do podobrazii wykorzystywanych jedynie w Bizancjum<sup>59</sup>.

Warto przy tym zwrócić uwagę na to, że według wszystkich czterech najstarszych narracji obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* został namalowany przez św. Łukasza na desce stołu, przy którym zasiadała Matka Boska, i według XVI-wiecznej wersji Mikołaja Lanckorońskiego była to deska cyprysowa<sup>60</sup>. Pamiętał o tym Wespazjan Kochowski, pisząc stulecie później o wraźeniu, jakie wywarł wizerunek na generale szwedzkim Millerze: *Clarum Montem Immaculatissimae Virgini MARIAE dilectum constat, quod hoc Imago eius, in cupressina Tabula a D. Luca Euan-gelista depicta, multis clara miraculis habeatur*<sup>61</sup>.

Wyróżnik ten istotny był także w przypadku kopii czczonego wizerunku, co zaznaczono w odniesieniu do obrazu w Mydłowie w r. 1748: „obraz Nay. Panny Częstochowskiej na Cyprysie benedikowany y przytknięty Twarzą o Twarz Matki Boskiej na Jasnej Górze w srebro oprawny” oraz w Solcu w r. 1763, który pomniejszony wobec oryginału miał być również wykonany na podobrazii z cyprysu<sup>62</sup>. Pamiętano o tym i w XIX w.:

obraz N. Panny Częstochowskiej jest bardzo starożytnej bizanckiej roboty, dowodzi tego i skład rysunku i bardzo zaciemniony koloryt. Jest on na cyprysowym drzewie malowany; przedstawia zaś w półfigurze Najświętszą Pannę trzymającą dzieciątko Jezus, które w prawej ręce trzyma ewangelią; lewą zaś ma jakby do błogosławieństwa podniesioną<sup>63</sup>.

<sup>55</sup> Nowakowski 1902, s. 392.

<sup>56</sup> *Чудотворна ікона...* 2003, s. 21, 26-27, il. na s. 30.

<sup>57</sup> Cyt. za: Gil 2009, s. 124.

<sup>58</sup> Cyt. za: Constantoudaki-Kitromilides 1988, s. 52.

<sup>59</sup> Miedzińska 1971, tabela I.

<sup>60</sup> Kos 2002, s. 124, przyp. 28; Niedźwiedz 2005, s. 29.

<sup>61</sup> Kochowski 1688, s. 71.

<sup>62</sup> Bastrzykowski 1930, s. 111, 153; Pencakowski 2009, s. 202.

<sup>63</sup> Sobieszczański 1847, s. 243-244. Zwraca uwagę wrażliwość autora, który dostrzegł pewne nie-  
zdecydowanie w ruchu ręki Jezusa, jakby brak manifestacji władczej, dynamicznej, gdyż dłoń pozostała jakby nieco zastygła w półruchu, lekko tylko uniesiona we wspomnianym geście.

Znaczenie tej cechy, jakby domyślnie wskazującej na specjalne pochodzenie tak opisanego wizerunku, odnosi się również do obrazu umieszczonego w wielkim ołtarzu kościoła w Borku w Wielkopolsce, który według podania miał namalować „pobożny jakiś wiejski artysta na drzewie cyprysowem, przy końcu czternastego wieku i wnet zajaśniał cudami”<sup>64</sup>. Jak pisał Pruszc,

ten Obraz zdawną Cudowny był, y nie od prostego iakiego człowieka malowany, ale od wielkiego miłośnika PANNY Najswiętszey, ktory iako piękny iest, wesoly, wdzięczny, przyjemności niewypowiedziány, wszystkie swojei twarz miłościerną y łaskawą tam przychodzącym y pokutującym pokázujący<sup>65</sup>.

Swoistym zatem papierkiem lakmusowym miało być owo malowanie na „drzewie cyprysowym”, jak i różne inne przesłanki do rozpoznania starożytności ikony. W istocie na takim podobrazu malowano ikony w I tysiącleciu, o czym przekonuje przykład rzymskich ikon *Marii Reginy* w Santa Maria in Trastevere oraz *Hagiosoritissy* w S. Maria in Aracoeli, która też uważana była za dzieło św. Łukasza<sup>66</sup>. Przywołać tu więc można tekst *Księgi Syracha* odnoszący się do arcykapłana Szymona, lecz zawierający szereg epitetów traktowanych jako przymioty Marii:

7 jak słońce świecące na przybytek Najwyższego, jak tęcza wspaniale błyszcząca w chmurach, 8 jak kwiat róży na wiosnę, jak lilie przy źródle, jak młody las Libanu w dniach letnich, jak ogień i kadzidło w kadzielnicy, jak naczynie szczerolote, ozdobione drogimi kamieniami wszelkiego rodzaju, 10 jak drzewo oliwne, pokryte owocami, jak cyprys wznoszący się do chmur. 11 Kiedy przywdziewał szczytną szatę i brał na siebie wspaniałe ozdoby, kiedy wstępował do ołtarza Pana, napępiał chwałą obręb przybytku<sup>67</sup>.

Pod tymi wersami otwierającymi *Kazanie Drugie na Narodziny NMP* o. Fabian Birkowski w malarski sposób oddał piękno Bogurodzicy:

Urodziła się Panna naświetsza z rośistego obłoku fámiliey krolewskiej / iako tęczą / nieiaka / y stanęła iako most nieiaki wybudowany ręką Stworzyciela / z pereł rozmaitych / z kárbunkułow / rubinow / szmarágow / diámentow / w tákiey rozmáitości / w tákich farbách / iż musi się káżde oko zdumieć<sup>68</sup>.

Wspomniany wyżej napis na ikonie *Matki Boskiej Chetmskiej* potwierdza tym samym istniejącą już wcześniej legendę utrwaloną przez Jakuba Suszę, a przypominaną w poł. XIX w.:

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 93; Barącz, s. 32.

<sup>65</sup> Pruszc 1662, s. 39; Pruszc 1740, s. 44. Zachowana do dziś ikona należy do typu *Hodegetrii* miała doczekać się licznych kopii do kościołów w Śremie, Krotoszynie, Krakowie u reformatów. Zeznania świadków co do cudów obrazu wysłuchane zostały przez komisję duchową 16 czerwca 1619, która uznała go za cudowny w r. 1745. Z relacji Fridricha wiadomo, że biskup poznański ks. Andrzej Szoldrski wyznaczył drugą komisję i dopiero po zbadaniu efektów pracy obu komisji „obraz cudownym ogłosił” – Fridrich 1911, 4 [2008], s. 94.

<sup>66</sup> Bacci 1989, s. 265; Jurkowlaniec G. 2009a, s. 94: ta atrybucja pojawiła się po raz pierwszy w r. 1370, powszechnie przyjęta w w. XVII-XVIII; Bolgia 2005, s. 32.

<sup>67</sup> *Syr* 50, 7-11.

<sup>68</sup> Birkowski 1628, *Ná dzień Národzenia Pánný Máryey Kazánie Wtore*: s. 427. Podobnie akcentował wygląd *Matki Boskiej Borkowskiej* Pruszc – Pruszc 1662, s. 39; Pruszc 1740, s. 44.



Obraz N. Panny w kościele katedralnym Grecko-unickim w Chełmie, który ma pewne dowody: iż był tam przysłany około r. 1000 przez Włodzimierza W. Ks. Kijowskiego. Jakoż podobny jest zupełnie do Częstochowskiego, malowany także na cyprysowym drzewie w dawnym stylu bizanckim<sup>69</sup>.

Legenda zaś o malowaniu ikony przez św. Łukasza powraca w przypadku innej ikony, która jako wiano miała trafić z Moskwy do Wilna w r. 1495. Był to obraz *Bogurodzicy*, który księżna Helena, żona Aleksandra króla Polskiego,

jako najdroższy upominek od ojca swego, Jana Bazylewicza III z Moskwy do Wilna przywiozła. Podług świadectwa Kojalowicza, za jego czasu o obrazie tym powszechne w Moskwie, na Rusi i Litwie było także podanie, iż był przez Ś. Łukasza malowany, od Cesarzów Greckich posiadany, a później w rękach Książąt ruskich zostawał<sup>70</sup>.

Pogląd o starożytnym pochodzeniu obrazu *Jasnogórskiego*, podobnie jak i czytanie przez niego cuda był przedmiotem ataków ze strony kalwinów. Erazm Gliczner, luteranin, przez pewien czas sprzyjający kalwinom, pisał, że trudno w państwie o obrazy, które byłyby konterfektami, które należy chyba rozumieć jako wizerunki oddające prawdziwy wygląd twarzy, „Bo y ten Obras w Częstochowie który własny bić Panny Mariey twirdzą / namni nie iest Świętobliwy twarzy Panny ony czisty podobny”, a to dlatego, że oczy ma tak ciekawe, że kierują wzrok tam, gdzie kto stoi [6. Wypis 1]. Intrygujące, że tak malowane, *ruchliwe* oczy zdaniem Glicznera przesądzają, że obraz nie mógł być dziełem św. Łukasza Ewangelisty!

Zupełnie inny opis obrazu zawarł w swoim traktacie Piotr Pruszczyński, dla którego

Obraz ten klejnot drogi, w którym Najsświętsza PANNA wymalowana od głowy po biodrą, Oblicza nie okrągłego, aniż ostrzonego, ale trochę podługowatego, bärwy rumianej naksztalt pszenice, włosy na głowie mierno żolte, oczy także przyżółcieysze, źrzenice oliwney bärwy, mająca brwi mierno czarne, trochę zawięsiste, ustá bärdo śliczne, iáko kwiát róży czerwoney. [...] Jest to Obraz wspaniałej twarzy, że się zda coś Boskiego z niego wynikáć, á kto blisko do niego przystąpi, nieiáki strach uznawa [6. Wypis 3].

W poszukiwaniu argumentów polemicy przyswajali sobie pisma nie tylko pisarzy starochrześcijańskich, jak Erazm Gliczner, który odwoływał się m.in. do Klemensa Aleksandryjskiego i Orygenesusa (*Cultus adoratio nulli creature concedi potest sine diunitatis iniuria*, „Nabożenstwa y chwały żadni Kreaturze pozwolić nie może / bez ukrzywdzenia bóstwa”)<sup>71</sup>, ale też pisarzy bizantyńskich. Tak oto Krzysztof Kraiński konstatował, że wystarczy porównać opis wyglądu Marii u Nikefora z obrazem *Częstochowskim*, by się przekonać, że są to dwa odmienne wizerunki, albowiem według relacji Nikefora *Matka Boska* miała „jasne włosy, twarz białą i podłużną a nie szeroką, oko wesołe, i nosiła skromne szaty”, obraz *Częstochowski* natomiast w opinii Kraińskiego „jest szpetny, czarny, straszny, strojny, świetny, twarz tatarska, nos nazbyt

<sup>69</sup> Sobieszczański 1847, s. 224. Powołał się na *Phaenix iterato redivivus* Jakuba Suszy wyd. we Lwowie w r. 1653.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 244, cyt. za: „Wiadomości naukowe wileńskie na r. 1843”, t. 24, s. 110.

<sup>71</sup> Ibidem, s. [48v].

długi i gruby, oczy wielkie, ciekawe i tam i sam strzyżące”<sup>72</sup>, zaś w relacji wcześniejszej domniemany autor listu do mnichów częstochowskich nazwał obraz „de-ską spróchniałą a twarzą ruskiej czarownicy”<sup>73</sup>. Obraz w opinii Kraińskiego mógł namalować Łukasz, ale jakiś Rusin i bynajmniej nie święty<sup>74</sup>. Raziło go bogactwo dekoracji obrazów maryjnych: „przydzie obrazy Panny Maryjej wyrzucić, bo ją malarze w takich szatach świetnych i kosztownych malują, jako jaką boginię, w jakich ona będąc ubogą [...] nie chodziła”<sup>75</sup>.

Atakowane były przejawy pobożności potocznej, lecz, co ciekawe, unikano ataków na prawosławne sanktuaria maryjne, co mogło być podyktowane zamiarem pozyskania wyznawców Kościoła wschodniego dla wspólnej akcji przeciw kontreformacji<sup>76</sup>. Dopiero klęska w wysiłkach podważenia znaczenia sanktuariów maryjnych i ludowej, folklorystycznej pobożności przyczyniła się do zmiany nastawienia w ciągu w. XVII i przyjęcia postawy bardziej ekumenicznej<sup>77</sup>.

### III.3. Topos *medium* tatarskiego

Do specyficznie polskiej tradycji wydaje się przynależać częstotliwość, z jaką w legendach założycielskich przewija się wątek tatarski. Wydaje się wręcz, że Tatarzy pełnią w tych legendach rodzaj *medium*, za pośrednictwem którego szereg ikon miało trafić ze świątyń prawosławnych do katolickich. Należy przy tym podkreślić swoisty zabieg aktualizacyjny wobec nieustannego zagrożenia tatarskiego w okresie nowożytnym, który objawił się np. w dziele Joannikija Galatowskiego zamianą Turków na Tatarów w odniesieniu do dziejów Bizancjum, z którymi przyszło walczyć, i Janowi Komnenowi, jak i Janowi Tzimeskesowi. To Tatarzy zatem mieli podbić Trację w czasach Jana Komnena, który wyprawiwszy się na nich odniósł zwycięstwo, dzięki ikonie *Matki Boskiej*, którą zabrał ze sobą, po czym

*вбразъ пречѣтой Бѣы, из слезами напомоць си взываючи, вернѹвши са до Царигороду, оучинилъ Трѹмфальный возъ злотоу и дорогими Камѣни приоздобленный, накоторымъ вбразъ престой Бѣы поставивши самъ пѣшо з Крѣстомъ пред возомъ ишол, конѣ бѣлыи в возѣ запражсеныи Сенаторомъ и Крєвнымъ своимъ казалъ провадити, и пришовиши до стой Софїи, пред всѣми людми даковалъ Бѣу и Престой Бѣы за звитѣство*<sup>78</sup>.

Potwierdzenie tej legendy zapisano na rewersie ikony w Trokach, która – jak wieziono – była właśnie tą wiezioną przez Komnena na triumfalnym wozie po pokonaniu *Tatarów* w Tracji [zob. s. 50]. Barbara Dąb-Kalinowska przypomniała

<sup>72</sup> Kraiński 1611, fol. 715; Tazbir 1984, s. 228.

<sup>73</sup> Niewykluczone, że ów list był mistyfikacją autorstwa Powodowskiego – Korolko, s. 78; Tazbir 1984, s. 228.

<sup>74</sup> Tazbir 1984, s. 228.

<sup>75</sup> Kraiński 1611, fol. 328 i 668v – cyt. za: Tazbir 1984, s. 230.

<sup>76</sup> Tazbir 1984, s. 232.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 234. Krytyka pojęcia religijności ludowej: Manikowska 2010, s. 49 n.

<sup>78</sup> Галатовски (Galatowski) 1665, s. 23.

wykorzystanie owego toposu w opowieści o św. Merkuryem Smoleńskim, w którym opisano cud obrony Smoleńska przed wojskami tatarskimi, wykorzystany następnie w narracji Chodykiewicza:

Tam [w Smoleńsku] gdy Tatarskiego wojska Tyran imieniem Barthy obległ Smoleńsk [...] pobożny żołnierz Merkuryutz [...] wzywał przed obrazem Jej ratunku jedynego, wzywany na pojedynek [...]. W tym odezwała się do niego Marya, te z obrazu do niego mówiąc słowa: Sługo moy y Syny mego, idź przeciw Woysku Tatarskiemu, a wiedz o tym, że go noga nie wydzie. Na tak iawnę Łaski hasło, wyszedł z mieczem [...]. Wpadł w obóz, hardemu Tyranowi ztrącił z karku głowę y całe wojsko na głowę poraził. Wracając się [...] Tam go dogoniwszy Tatarzyn ściał. Dziękować chcąc za męczeńską koronę, Pani swey, wziął głowę swoią na ręce [...] i złożył przed tym obrazem [...] <sup>79</sup>.

Tatarski, a właściwie mongolski wątek towarzyszy legendom związanym ze św. Jackiem Odrowążem, który to miał w porę zabrać ze sobą z Kijowa i tym samym ocalić od nieuchronnej zguby ikonę *Matki Boskiej* przeniesioną do konwentu dominikańskiego w Toruniu oraz figurkę Bogurodzicy, nazwanej przez to Jackową, przekazaną dominikanom w Krakowie, albo też w Przemyślu <sup>80</sup>.

Rolę Tatarów jako medium najlepiej chyba wyraża legenda związana z ikoną *Biecką*, którą Jan Miniszewski miał otrzymać od Tatarzyna za tabakę i gorzałkę (!) przed r. 1675, co wielce uprawdopodobnia ten mało efektowny wątek, skoro powodem był głód, a nikomu innemu nie dawało się nabyć jej wcześniej ani za srebro, ani za złoto [27 Wypis 1]. Ikona miała pochodzić bądź z kościoła bernardynów, bądź z cerkwi ruskiej w Łojowie nad Dnieprem. Obraz zdobył Tatarzyn, który odarł go ze srebra, a następnie odstąpił „za tak liche rzeczy” Miniszewskiemu.

Wątek tatarski pojawia się z kolei w legendzie o ikonie *Matki Boskiej Sidzińskiej* nieco zaskakująco, ponieważ dotyczy Orawy w 2. poł. XVI wieku, oraz w legendzie ikony pochodzącej z Podola, a pokrewnej jej ikonograficznie, a po części stylistycznie, tj. ikony tzw. *Brackiej* w Kijowie. Ikona *Sidzińska* miała być porzucona w polu przez Tatarów [7. Wypis 1], legendę natomiast ikony *Brackiej* spisał Joannikij Galatowski w r. 1665, a odnoszącą się jakby w nawiązaniu do wyżej przypomnianych wydarzeń towarzyszących pozyskaniu ikony *Bieckiej*, kiedy to „iako była zgođa Hana Tatarskiego, z królem Janem Kazimierzem y Braterstwo” w czasie wspólnej wyprawy przeciw Kozakom [27. Wypis 1]. W 1662 r. Tatarzy i Polacy po spaleniu Wyszogrodu k. Kijowa, by przepłynąć się przez Dniepr, mieli zbudować z ikon mosty. W czasie przepływu powstał na rzece słup ognia i wszyscy potopili się razem z ikonami, poza jednym Tatarzyńcem, który uchwycił się jednej z ikon, na którą początkowo nie zwrócono uwagi, aż sama nie przybyła do brzegu niedaleko od monasteru Bohojawleńskiego, gdzie bractwo prawosławne miało swoją siedzibę. Ikona miała być wyłowiona z Dniepru i przeniesiona do klasztoru 10 marca 1662 roku <sup>81</sup>.

Jeszcze raz Tatarzy – tym razem beczeszcząc ikonę końskimi kopytami, zaznaczyli się w dziejach obrazu *Rudeckiego* w dramatycznym r. 1612, kiedy to niszcząc

<sup>79</sup> Chodykiewicz 1746, s. A3; Dąb-Kalinowska 1980, s. 128.

<sup>80</sup> Zawitkowska 2007-2008, s. 204: w okresie nowożytnym utrwaliła się ikonografia kaznodziei wynoszącego z płonącego miasta figurkę Matki Boskiej w jednym ręku, a w drugim – monstrancję.

<sup>81</sup> Міляева 1994, s. 125.

w czasie rajdu po Podolu wieś Żeleźnice, spalili tamtejszą cerkiew, a ikona, choć nie zgorzała od ognia i cudownie ocalała, na zawsze miała być napiętnowana śladem podkowy konia tatarskiego, który odcisnął się na policzku Marii [25. Wypis 1]. Bp Jakub Susza odniósł ten topos do ikony *Matki Boskiej Chełmskiej*, która po najęździe tatarskim miała leżeć ograbiona w gruzach zniszczonego miasta<sup>82</sup>. Do podobnych wydarzeń nawiązuje legenda o obrazie *Matki Boskiej Botszowieckiej*, która tak jak dominikańska trafiła po II wojnie światowej ze Lwowa do Gdańska, w tym przypadku przeniesiona przez karmelitów. Miał on być wyłowiony z wód Dniestru w trakcie wyprawy przeciw Tatarom, którzy najechali ziemie ruskie w r. 1620. Marcin Kazanowski, hetman polny koronny przepławiając się przez rzekę w pobliżu Halicza prosił Boga o błogosławieństwo wyprawy i jego znakiem miał być wyłowiony z rzeki obraz Bogurodzicy. Ośmieleni znakiem żołnierze stoczyli zwycięski bój, a zaraz potem odprawili nabożeństwo przed wizerunkiem pod ustawionym w tym celu namiotem<sup>83</sup>. W retoryce stosownej do sytuacji XIX-wiecznej, topos powrócił w *Więstniku zapadnoj Rossiji*, gdzie stwierdzono pochodzenie  *cudotwornej*  ikony *Matki Boskiej Jurowickiej* [40] ze zniszczonego przez najazd tatarski monasteru, po którym pozostał ślad w toponimii (Cerkowiszcze), sama zaś ikona zachowała się w niewiadomym miejscu do czasu przejęcia jej przez katolików<sup>84</sup>.

Wątek tatarski, jeśli nawet nie związany bezpośrednio z pozyskaniem ikony, przywoływany był jako przyczyna apokaliptycznego niemal zagrożenia, z którego obraz szczęśliwie został wyzwolony, niejednokrotnie przy tym raniomy jak ikona *Rudecka* i obraz *Jasnogórski*, narażony na atak w Bełzie, kiedy to Tatarzy oblegli zamek: „jeden z nich trafił strzałą w szyję Obrządu PANNY MARYEL, która bliźnią iest dotąd á Pogaństwu Pan BOG znacznie nagłą śmiercią przez mgłą pokarał”<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> Gil 2009, s. 111. Autor krytycznie ustosunkował się do rzetelności i wiarygodności bpa Suszy, niemniej trzeba mieć na uwadze obiegowość pewnych schematów, które w tej i innych narracjach służyły budowie powagi „starożytnego” obrazu. Istotne jest odróżnienie konwencji od faktów, ale trudno czynić zarzut, iż Susza w ustalaniu dziejów obrazu „chełmskiego” posiłkował się tradycją zapisaną w ludzkiej pamięci, aczkolwiek inną kwestią jest instrumentalne jej traktowanie. Jeśli natomiast przykładem odmitologizowania i zdjęcia zasłony ciemności z dziejów obrazu przez odwołanie się do podstawy archiwalnej, ma – zdaniem Autora (zob. przyp. 7 na s. 113) – służyć rozprawa T. Kosa (ks. Skowrona) poświęcona obrazowi *Matki Boskiej Częstochowskiej*, to trudno się z tym stwierdzeniem zgodzić. Jedną z głównych hipotez, a właściwie orzeczeń ks. Skowrona zawiera się w zdaniu: „Po przywiezieniu go [tj. Obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* – MK] do Krakowa królowa [tj. Jadwiga w r. 1384 – M.P. Kruk], być może po swej koronacji, przeznaczyła ten obraz paulinom na Jasnej Górze i poleciła Opolczykowi przekazanie tego obrazu do miejsca przeznaczenia” [Kos 2002, s. 147]. Rodzi się jednak pytanie: jeśli tak dobrze pamięta się o darach Jadwigi, o czym świadczy krucyfiks zawieszony w krakowskiej katedrze, to dlaczego cztery legendy dotyczące najcenniejszego maryjnego obrazu kultowego w Polsce miałyby wiązać go jedynie z księciem, którego kontakt z obrazem ograniczałby się jedynie do wspólnie przebytej drogi z Krakowa do Częstochowy? Czy jest ona na tyle długa, by zatarło się wspomnienie o prawdziwym ofiarodawcy ikony, godniejszym od księcia i szczególnie zapamiętanym w pamięci zbiorowej Polaków? Argument o zataniu przez Opolczyka imienia ofiarodawczyni lub upozowanie, iż jest to jego dar, to nic innego jak tworzenie nowej legendy w miejsce kilku innych, nadzwyczaj zgodnych w tej kwestii.

<sup>83</sup> Barącz 1891, s. 28.

<sup>84</sup> B3P IV, I, s. 256-257. W ten sposób zmodyfikowana została nieco relacja F. Kolerta o Tamerlanie, wodzu tatarskim, który miał zniszczyć wcześniejszą osadę – Kolert 1742 [1857], s. 12-13.

<sup>85</sup> Pruszc 1662, s. 17; Pruszc 1740, s. 19. Według późnej legendy, zapisanej w XVIII w., Władysław Opolczyk miał fundować szpital i kościół szpitalny pw. Trójcy Świętej w Bełzie i niejako przy

W zupełnie niezwykłym kontekście wątek tatarski pojawia się przy okazji ikony-obrazu *Matki Boskiej* w Trokach, gdzie „Obraz PANNY MARYI śliczny bárdzo, y Cudowny, w Kościele Fálnym od dawnych czasów Cudámi słyńie”. Otóż poganim, Tatarzyn litewski miał ciąć szablą Żyda, który bluźnił Marii, za co uzdrowiona została jego uschnięta ręka<sup>86</sup>. Topos ataku tatarskiego, po którym pozostawała niepoknięta ikona, był dość powszechny zatem na terenach ukraińskich, powraca także np. w odniesieniu do ikony *Matki Bożej Troicko-Ilińskiej* w Czernichowie, która po jej namalowaniu przez mnicha Genadiusza (Dubieńskiego) w r. 1658, cztery lata później miała przez osiem dni ronić łzy i w tymże 1662 r. miała być razem z innymi ikonami celem ataku Tatarów, którzy zniszczyli monaster, lecz ikona jako jedyna pozostała nienaruszona<sup>87</sup>.

Niewątpliwie w tych wszystkich legendach znajduje odbicie skala zagrożenia i problemu, jakim były ponawiane ze Wschodu ataki uciążliwego sąsiada, a pamięć o nich wiązała się z dziejami czczonych wizerunków maryjnych. Tak więc wśród sześciu wielkich obrazów zwieszonych z gzymsu nad arkadami w bazylice chełmskiej uświetniających koronację czczonego w niej obrazu, obok ilustracji soboru florenckiego i bitwy pod Beresteczkiem przedstawiono najazd Tatarów na kraje ruskie<sup>88</sup>.

#### III.4. Topos zranienia, znieważenia ikony przez innowierców, świętokradztwa i nieudanej kradzieży

Podobnie wspólny jest dla obrazów odległych od siebie czasowo topos o ich zranieniu przez innowierców, ale też niekiedy chrześcijan. Ikony jako dzieła symboliczne były obiektem ataków. Takie też ich rozumienie miało wywołać ruch ikonoklastyczny<sup>89</sup>. Przykłady ikon ranionych przypomnieli m.in. Ernst Kitzinger<sup>90</sup>, Leopold Kretzenbacher<sup>91</sup>, Anna Różycka-Bryzek<sup>92</sup> oraz Piotr Grotowski<sup>93</sup>, który wskazał, że już w relacji Sozomena, powołującego się na Euzebiusza o usunięciu posągu Chrystusa przez Juliana Apostatę, występują typowe elementy takich legend, a zatem: 1. Zniszczenie świętego wizerunku przez odstępcę; 2. Ingerencja sił nadprzyrodzonych; 3. Wzmianka o uzdrowieniach łączonych z okaleczoną osobą<sup>94</sup>. Co zaś ciekawe, pamięć o tych wydarzeniach ujawniona została w literaturze staropolskiej.

---

okazji podano o zabranym przez niego obrazie z bełzkiego zamku: *qui Imaginem B. V. Mariae ex Arce Belzensi de obsidione Tartarorum evexit Czestochoviam [...]* – AAL, sygn. Rep 60A 163, s. 411 – cyt. za: Wojciechowski 2007, przyp. 51.

<sup>86</sup> Pruszcz 1662, s. 47; Pruszcz 1740, s. 52.

<sup>87</sup> Пуцко 1998, s. 113; Charkiewicz 2000, s. 61.

<sup>88</sup> Ryłło 1780, bp; Baranowski 2003, s. 141.

<sup>89</sup> Ostrogorski 1967, s. 150-151.

<sup>90</sup> Kitzinger 1954.

<sup>91</sup> Kretzenbacher 1977.

<sup>92</sup> Różycka-Bryzek 1990a.

<sup>93</sup> Grotowski 2006. Tu w kontekście obecności w legendach motywu żydów i muzułmanów.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 128. Tam literatura dotycząca interpretacji tego passusu.

Tak więc np. św. Jan z Damaszku powołując się na Anastazego Synaitę (640-700) przypomniał o ikonie św. Teodora, która po zranieniu przez Saracena broczyła krwią<sup>95</sup>, a Piotr z Nikomedii przytoczył na czwartym posiedzeniu soboru Nicejskiego w r. 787 za Atanazym Aleksandryjskim przykład wizerunku Chrystusa z Bejrutu (Berytos) krwawiącego z rany zadanej przez Żyda<sup>96</sup>. Jak wskazała Anna Różycka-Bryzek w odniesieniu do legend o broczących krwią ikonach,

już w IX w. utrwalony był zasób motywów, które owocować miały w długim procesie ewolucji szeregiem mutacji krzewiących się na gruncie wschodniej i zachodniej Europy po późny barok<sup>97</sup>.

W przypadku kilku wizerunków maryjnych, m.in., ikony *Matki Boskiej* z monasteru Iwiron<sup>98</sup> czy monasteru Watopedi na Górze Athos, były to rany cięte, które wystąpiły na policzku Marii. Ikona *Panagii Esfagmene* w monasterze Watopedi raniąca była wyjątkowo nie przez innowiercę, lecz przez diakona, który w napadzie szału „z całą siłą wbił nóż w policzek wizerunku [...], gdy nóż wyjął, z rany wypłynął strumień krwi”<sup>99</sup>. Z kolei XIV-wieczna ikona *Hodegetrii* w monasterze św. Pawła na Athos miała być również pocięta ostrym narzędziem przez Turków<sup>100</sup>. Dobrynia Jadrejkowicz, pątnik nowogrodzki zaświadczał ok. 1200 r., że wśród rozmaitych świętości w Konstantynopolu miał możliwość zobaczyć

ikonę Przenajświętszej Bogarodzicy, trzymającej Chrystusa – tego Chrystusa ugodził Żydowin nożem w krtań i pojawiła się krew; tę krew Pańską wytoczoną z ikony, całowaliśmy w ołtarzu małym<sup>101</sup>.

Na terenie Rusi raniąco strzałami w r. l. 1169-1170 słynną ikonę *Matki Boskiej Znak* – *Znamienie*<sup>102</sup>. Krew miała spłynąć z cudownej ikony Bogurodzicy w Nowogrodzie Wielkim w r. 1407 w okresie walk z armią Witolda<sup>103</sup>. Podobne przypadki znano na Zachodzie – w połowie XV w. obraz *Matki Boskiej* w Madonna

<sup>95</sup> Jan Damasceński, *Trzy mowy* – PG 94, szp. 1394; Kitzinger 1954, s. 101; Grotowski 2006, s. 130.

<sup>96</sup> Mansi 1767, III, szp. 23-31.

<sup>97</sup> Różycka-Bryzek 1990a, s. 14.

<sup>98</sup> Różycka-Bryzek 1990, s. 12 n.

<sup>99</sup> Pansios 1861, s. 24 – cyt. za: A. Różycka-Bryzek 1990, s. 14.

<sup>100</sup> Różycka-Bryzek 1990a, s. 16, przyp. 86.

<sup>101</sup> Szeremietiew 1697-1698, s. 123.

<sup>102</sup> Frolov 1948, s. 45-72. Święto ikony ustanowione zostało prawdopodobnie jeszcze przed tymi wydarzeniami, przypadając na dzień 27 listopada, gdy owo zdarzenie miało mieć miejsce 25 lutego – Смирнова 2008a, s. 34. Za oryginalną, zachowaną ikonę uważa się tę eksponowaną w soborze sofijskim w Nowogrodzie: *Matka Boska Znak* (cs. *Znamienie*) / *Błogosławieni Joachim i Anna* (?), ikona dwustronna, procesyjna, dr. temp., 59x52,5 cm, 2. ćw. XII w., poch. z Soboru Znamieńskiego w Nowogrodzie, Nowogród, Sobór Mądrości Bożej (cs. Sofijski), umieszczona w kioście przy drzwiach królewskich – Смирнова 2008c, il. i kat. 3. Ikona w tym typie, dwustronna, procesyjna, prawdopodobnie z w. XVI darowana została w r. 1902 do MNK, choć kontrowersyjnie rozpoznana jako moskiewska – Goetel 1952, s. 267 i nast.: *Matka Boska Znak* / *Trójca Św.*, ikona, dr. temp., Nowogród (?), w. XVI (?), 67,5 x 68 x 2,7-2,9 cm.

<sup>103</sup> ПСРЛ, т. 3, II *Latopis Nowogrodzki*, s. 134; Trajdos 1984, s. 130.

dell'Arco pod Neapolem znieważony został kulą do gry, którą ugodził w lewy policzek Marii pewien przegrywający młodzienc. Owo znieważenie w postaci plamki powtarzano w kilkunastu obrazach wotywnych ofiarowanych w tej miejscowości w okresie nowożytnym<sup>104</sup>.

To, co zwraca uwagę w tego typu legendach rozpowszechnionych w Rzeczypospolitej, to ich aktualizowanie na bazie konfrontacji z protestantami. Rany obrazów przywoływano w polemice kontreformacyjnej, przypominając dawne akty profanacji i wskazując, że i współcześnie do nich dochodzi:

Heretycy przecież krzyże „łamią, sieką, palą i psują po drogach, celują do nich z łuku, strzelają z rusznic”. To nie wizerunkom, „ale samemu Chrystusowi w obrazach jego” dzieje się krzywda<sup>105</sup>.

Można zauważyć, że dotyczyły one zasadniczo aktów dokonanych na obrazach i figurach Chrystusa ukrzyżowanego<sup>106</sup>. Fabian Birkowski przypomniał, że

co się tycze krwie z ran obrazom zdanych, pisze Athanasius w książeczce o męce obrazu Páná nášego Jezusá Chrystusá / iáko ukrzyżowany jest w Berycie mieście Syrycy / w te słowa: Skoro uleczeni są pomászczeniem krwie która z obrazu wypłynęła wszyscy którzy przedtym chorowali / zbiegł się wszytek gmin Żydow do domu kościoła ś. który był w tymże mieście / w którym y Metropolite znaleźli : padszy do nog iego wyznawali ciężki grzech swoy wielkimi głosy. Ten gdy pytał od nich prawdy / ukazali mu obraz święty Zbawiciela Páná / y powiádali co z nim robili / y iáko od rázu oszczepowego krew y wodá wypłynęła z boku iego<sup>107</sup>.

Z dalszej narracji wynikało, że obraz był dziełem św. Nikodema.

Zarzuty zatem wobec kalwinów zwłaszcza, przy częstym odwołaniu do przypowieści o Kainie, mają jeden jeszcze wspólny mianownik, iż nie tylko niszczyli sztukę sakralną, ale bądź zostawiali z niej to, co złe i diabelskie, bądź wprowadzali w jej miejsce to, co lubieżne, a niestosowne, czyli rozmaite Wenery i Kupidyny

<sup>104</sup> Toschi, Penna 1971, passim; Kos 2002, s. 174. Tam też w przyp. 90 podano przykłady aktów obrazoburczych w w. XX.

<sup>105</sup> Cyt. za: Kracik 1991, s. 167. Jak donosił Pruszc: „W Łucku [...] niewiastă sprosney Sekty Aryańskiej, czártowskiej złości pełna, tak niezbożna była, że do Obrázu CHRYSTUSA Pana Ukrzyżowanego z łuku strzelála, lecz záraz moc Ukrzyżowanego Stwórce swego uczuła, gdy icy wprzod ręká uschła, á potom mielzernie samá skończyła” – Pruszc 1662, s. 4 (A2); Pruszc 1740, s. 4 (A2).

<sup>106</sup> „Kto was – pytał Birkowski – Szwedowie podwiódł ná to / byście obraz Troyce przenaświętszey y Chrystusa ukrzyżowanego strzeláli : y krew z niego cudowną wytaczali: Kto miał inny jedno diabeł / którego w káarakterach wászych nosicie / który niczego innego nie prágnie / jedno áby chwale Bożą wszytkę z serc ludzkich wygládził / á ná to miejsce siebie sáмого w sercá wásze wráził”. Dalej następuje relacja nt. wydarzeń w Akwitanii, gdzie według *Florimundusa fráucaza* w mieście „ś. Egi-dyszá obraz Jezusa Chrystusa y Apostołow iego zelzyli / y z wysoká zrzucili / sam tylo obraz Isztártoty zdrayce zostáwili” a znów „w Antorfie gdy obraz ukrzyżowanego / y Anyolá który dobrego lotrá przyjmował potlukli / obraz dybał który brał lotrá bluźniącego / cály zostawili”. Przykłady Birkowski zebrał z rozmaitych miejsc Europy, zatem i z Londynu, gdzie „świętego Micháá obraz poszárpáli / obraz szátánski który był pod nogámi cálkim zostawili” – Birkowski 1629, s. 55.

<sup>107</sup> *Ibidem*, loc. cit. Legenda ta mająca źródło w mowie Piotra z Nikomedii na Soborze Nicejskim w r. 787 miała szeroki wydzźwięk także na Zachodzie, funkcjonując w różnych wariantach, np. w *Złotej Legendzie* Jakuba de Voragine (zm. 1298) – zob. Grotowski 2006, s. 131.

zawieszane w domach w miejsce obrazów religijnych. Zgorszenie musiało budzić, gdy Lindanus biskup

Rutermundąński, gdy wizytował kościół swoy od heretyków sprofánowany / znalazzsy w nim ieden tylo obraz szátáná / który niegdy námáłowány był ná znak pokusy pániénki iedney. Obráz on pániénki pokołátáli / á sámego szátáná zostawili w cále.

Działania na obrazach dotyczyły też relikwii, „które ogniami palili / y popioły ich po wietrze y po rzekach rozpuścili”<sup>108</sup>.

W kazaniu drugim z kolei ze zbioru *Kazań na niedziele i święta doroczne* kaznodzieja wskazał inny przykład profanacji krzyża, który miał się dokonać na Węgrzech:

Pisze Petrus Hansonius przeciwko tym nowym deformatorom [!] / iż w Wáradynie w Węgrzech<sup>109</sup> / to się stáło. Obraz ukrzyżowánego naprzod w wodę wrzucili; porwali go potem ztámąd / y kołem pokruszyli ták / iáko więc rozboynikom ręce y golenie łamię / á te bluźnierstwá mówili: Latro es non Deus; altronis tibi praemia ferenda sunt<sup>110</sup>.

Akty obrazoburcze na ziemiach polskich świadczyły, że zacietrzewienie oponentów faktycznie nie ograniczało się tylko do polemik. Zdarzało się, że zajmowany przez protestantów kościół ogołaczany był z wyposażenia, które następnie niszczone. Oto Jan Firlej (zm. 1574), dworzanie króla Zygmunta Augusta zajmując ok. 1563 r. gwałtem kościół w Kocku, spalić polecił publicznie na rynku ołtarze i obrazy<sup>111</sup>, natomiast obraz *Matki Boskiej* w Woli Gułowskiej na Podlasiu wydobyto z błota, gdzie wrzucić go mieli kalwini po zamienieniu kościoła w Łysobykach (ob. Jeziorzany) na zbór helwecki<sup>112</sup>.

Podstawą opisanych działań były zatem postawy niektórych reformatorów oraz oddziaływanie ruchu husyckiego, mimo że sam Hus pozytywnie wypowiadał się o obrazach religijnych, które miały służyć ewangelizacji, zatem przypominał w tym poglądy Lutra. Z kolei radykalni husyci zaatakowali kult obrazów w traktacie *De imaginibus* Mikołaja z Drezna, przywódcy praskiej szkoły „Czarnej róży”: *Dei vera est imago et optimum speculum ad voluntatem Dei cognoscendum*<sup>113</sup>, przystępując następnie do niszczenia przedstawień religijnych. Brali w tym udział również polscy husyci, np. Piotr z Czchowa brał udział w ataku na Nemecký Brod; miasteczko zostało splądrowane, przy okazji niszczone i palono obrazy<sup>114</sup>. Charakterystyczne, że król Władysław Jagiełło przypisał zniszczenie wizerunków Chrystusa husyckim ikonoklastom w bliżej nieznanym miejscu<sup>115</sup>.

<sup>108</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>109</sup> Dzisiejsza Oradea w Rumunii.

<sup>110</sup> Birkowski 1628, s. 137.

<sup>111</sup> Frejlich 2000, s. 278. Jan Firlej mógł mieć okazję poznać Marcina Lutra osobiście w trakcie studiów w Lipsku w l. 1537-39. Wówczas na krótko skłaniał się ku luteranizmowi, stając się później jednym z najlepszych znawców teologii kalwińskiej w Polsce – Rolska 2009, s. 46, 54.

<sup>112</sup> Tazbir 1984, s. 242, przyp. 79.

<sup>113</sup> Nikolaus de Dresden, s. 227; Kras 1998, s. 186; Maniura 2004, s. 79-85.

<sup>114</sup> Kras 1998, s. 187.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 188.



Najbardziej znanym wystąpieniem tego typu był atak na klasztor Jasnogórski w Wielkanoc 1430 roku, w trakcie którego uszkodzono cudowny obraz

Matki Boskiej: Roku Pańskiego 1430, w najbliższą środę po Palmowej Niedzieli, taboryci husycy złupili ten klasztor z wszystkich dóbr i zranili święty obraz; tych to ran nie dało się żadną sztuką naprawić<sup>116</sup>.

Obraz miał być połamany na trzy części. Piotr Rydzyński podał, że jeden z Husytów „dobywszy szabli dwa razy uderzył w oblicze wizerunku”<sup>117</sup>. Po czym opisał próżny trud zamalowania blizn przez dwie grupy malarzy naprawiających obraz. Tak Mikołaj Lanckoroński, jak i Piotr Rydzyński podali legendę o zleceniu odnowienia obrazu przez króla Władysława, co powiodło się poza zatarciem / zamalowaniem blizn. O. Ksawery Rotter uznał niemożność usunięcia śladów ran z policzka Marii za świadectwo miłosierdzia:

To dziw u wszystkich sprawuje Przecudowna Matka, że ran zostawionych na Twojej twarzy żaden sposób ludzki zgładzić nie może. Darmo do tego końca i największej doskonałości malarze w farbach moczą. Ale domyślam się, dlatego chcesz je mieć niezgładzone..., abyś dała znak jawny niewygasłej ku nam miłości Twojej, dla której tak ciężkie przepuściłaś sobie rany<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> *Najstarsze historie*, s. 99; Niedźwiedz 2005, s. 33. Paweł Kras wskazał, że początkowo winą obciążano husytów czeskich stacjonujących na Śląsku, o czym przekonany był sam Jagiełło, dowodzący, że informację o ataku Taborytów miał król przekazać księciu litewskiemu Witoldowi (Kos 2002, s. 186), a co potwierdzał dominikanin Andrzej z Konstantynopola, informując o obrabowaniu klasztoru ze srebra i złota przez husytów, o czym się dowiedział przejeżdżając w pobliżu klasztoru w drodze z Litwy – Kras 1998, s. 188; Kos 2002, s. 186. Sprawcami napadu była w istocie grupa polskich rycerzy na czele z księciem ruskim Fryderykiem (Fedkiem) Ostrogskim, zadeklarowanym husytą. Janem Kuropatwą z Łańcuchowa, herbu Śreniawa, Jakubem Nadobnym z Rogowa, herbu Działosza. Długosz znał sprawców, dopatrując się w ich działaniu wpływów husyckich, porównując je do niszczenia przez husytów wnętrz kościelnych w Czechach. Rabusie chcieli złupić klasztorny skarbiec, lecz nie znajdując w nim spodziewanych skarbów, ukradli sprzęt liturgiczny oraz ograbili obraz *Matki Boskiej*, który przez wiernych przystrojony był złotem i perlami – Jan Długosz, *Annales XI*, s. 284-285; Jan Długosz, *Roczniki XI*, s. 298-299. Sporna jest skala tego aktu wandalizmu – czy połamane były rami, czy też podobrazie, jak tłumaczy ów fragment: *tabula cui imago inhaerebat fragunt*, ks. Czesław Skowron – Kos 2002, s. 191. Tak czy inaczej Długosz wskazał, że na podstawie tak niegodziwych czynów rabusie chcieli, by dzięki przebicciu obrazu ostrzem i połamaniu deski wzięto ich nie za Polaków, lecz za Czechów, czyli by uznano ten atak za czyn obrazoburczy, którym obciążeni zostaliby husyci. Niewykluczone, że uczestnicy napadu odbyli służbę u Zygmunta Korybuta na terenie Czech i Śląska, gdzie zapoznali się z obrazoburczą ideologią taborycką, poza tym napad w r. 1430 przypadł na czas plądrowania w czasie husyckiej kampanii na Śląsku tamtejszych kościołów i klasztorów w l. 1428-1434 – Kras 1998, s. 191. Jak podkreślił Jacek Laberschek, wszyscy napastnicy rekrutowali się ze szlachty i nie był to jedyny łupieżczy napad na klasztor; kolejne miały miejsca w l. 1485 i 1536, lecz ten akurat łączył się z profanacją i częściowym uszkodzeniem cudownego obrazu – Laberschek 1998, s. 69-70.

<sup>117</sup> *Najstarsze historie*, s. 173; Kos 2002, s. 177. W późniejszej udratyzowanej narracji husyci mieli pomordować zakonników, obraz pozbawić kosztowności, po czym próbowali go wywieźć, lecz wozu żadną miarą z miejsca ruszyć nie mogli. Ze złości rzucili nim o ziemię, rozbijając na trzy części i cięgli go szpadą po licu, za co ręka winowajcy uschła, inni zaś zostali porażeni ślepotą i nagłą śmiercią – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 75-75v.

<sup>118</sup> Rotter 1756.

Rany były znakiem ataku, znieważenia, lecz też okazją do otoczenia obrazu większym kultem, stąd powtarzano je także wtedy, gdy powstawała kolejna warstwa malarska<sup>119</sup>. Legenda została utrwalona i powtarzana w czasach nowożytnych, m.in. przez Piotra Pruszcza, który to mocno ją udratyzował, niewątpliwie w kontekście aktualnych kontrowersji na tle religijnym:

Husytowie Heretycy przyechawszy do Czestochowy, Zakonników pomordowali y pozabijali, á Obraz z kleynotow złupiwszy na kilka stáian od mieyscá ná woźie odwieźli, á niemogąc z nim dálej cudownie postąpić, ieden z nich z iádu wielkiego zrzucił Obraz z wozu ták ciężko, że się ná troie przepadł, drugi zaś dobywszy szpady, dwá kroć w Twarz uderzył, ktore blizny aż dotąd trwáią, a temu zaráz ręká uschlá, y wszystkiek powietrzem zaráżony ná mieyscu tymże został, inszych zaś Pan BOG ślepotą y nagłą śmiercią pokarał<sup>120</sup>.

Prócz ataku obrazoburczego na obraz *Jasnogórski*, kiedy to doszło do ranięcia lica Marii<sup>121</sup>, powtarzano narracje o atakach na obraz *Matki Boskiej Chelmskiej* oraz *Rudeckiej*. W opisie obrazu *Rudeckiego* ks. Kamiński wspomniał o ranie „widocznej jeszcze teraz”, obok prawego oka Marii, zadanej od tatarskiej podkowy, „podobnej zupełnie do świeżej rany, gdy krew wytryskająca zasycha i ciemno-siną przybiera barwę”<sup>122</sup>. Na prawej ręce, natomiast, widział „poparzenia od ognia”. Ikona miała cudownie ocaleć, wydobyta *ex favillis* cerkwi żeleźnickiej, lecz ze śladem ranięcia na policzku Marii [25. Wypis 2].

Obraz *Chelmski* został szczególnie zszczęszczony przy okazji niszczenia kościoła przez Tatarów: *Siquidem haec Sacra Imago omni suo decore spoliata, sub ruderibus devastatae per Tataros Ecclesiae semialtero saeculo latitabat sepulta. Vulnera multa in hac Sacra Tabella*<sup>123</sup> i podobnie jak *Rudecki* odnaleziono go w ruinach świątyni. Ikona *Matki Boskiej Sidszińskiej* z kolei miała zostać skradziona przez Tatarów, którzy jednakże zmuszeni byli w przerażeniu pozostawić łup, gdyż konie nie mogły ruszyć z wozem<sup>124</sup>.

<sup>119</sup> Zdaniem ks. Czesława Skowrona, który podważył fakt obłężenia Bełza, rany mogły zostać wyryte w zaprawie i pomalowane, a zatem wykonane sztucznie – Kos 2002, s. 174. Anna Różycka-Bryzek również wskazała, że atak Litwinów i Tatarów to raczej legenda, aniżeli fakt przywołany dla stworzenia okoliczności pozyskania obrazu. Po zdobyciu miasta przez Ludwika Węgierskiego w 1377, kiedy w istocie było oblegane, a przed wyjazdem Opolczyka z Rusi w r. 1378 nie odnotowano takiego ataku – Różycka-Bryzek 1990a, s. 8.

<sup>120</sup> Pruszc 1662, s. 17; Pruszc 1740, s. 19. W istocie husycki atak miast osłabił przyczynił się do wzrostu kultu maryjnego i rozślawienia cudownego wizerunku – Bylina 1984, s. 123.

<sup>121</sup> W. Kurpik był skłonny widzieć przyczynę większości uszkodzeń na licu obrazu w pośpieszonym zrywaniu z niego kosztowności, aczkolwiek nie wykluczył, że rany cięte na twarzy Marii mogły być zadane bronią – Kurpik 1991, s. 106-109.

<sup>122</sup> Kamiński 1879, s. 34. Konserwator obrazu J. Wąsacz w wymienionym fragmencie obrazu stwierdził istnienie wcześniej założonych kitów w miejscu, które było prawdopodobnie uszkodzone mechanicznie. Kity położono na wynikłe po uderzeniu cięcia poprzeczne w stosunku do słojów deski, będące śladem krótkich cięć zadanych, może, końcem szabli. Owe zacięcia były dobrze widoczne od spodu deski – Wąsacz 1980-1982.

<sup>123</sup> Po czym wyliczono 132 rany na obrazie – cyt. za: Jurkowlaniec G. 2008, s. 406. Galatowski wskazał zaś cięcie na lewym ramieniu zadane tatarską szablą oraz na prawej ręce od tatarskiej strzały, za co osłępli i stracili głowy – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 78v-79.

<sup>124</sup> *Sidzina* b.d., b. p.

Obraz z Jasnej Góry już wcześniej miał być raniony strzałą tatarską, która ugodziła w szyję Maryi:

„atakujący i w obleganiu nie do odparcia Tatarzy, jak i Litwini zuchwale i uparcie pragnęli spustoszyć zamek, [...] zdarzyło się, że pewien Tatar porwał za wygięty łuk i, wkładając weń pocisk, mocno strzelił w okno jakiejś izby czy komnaty tamtego zamku i wbił ostry grot pocisku w prawą stronę owego czcigodnego obrazu, który św. Łukasz ewangelista namalował w Jerozolimie [...]”<sup>125</sup>.

Miało się to stać w trakcie oblężenia zamku bełskiego przez Tatarów i Litwinów, których wojska pokonane zostają następnie przez aniołów, a książe Władysław odniósł zwycięstwo nad oblegającym zamek za przyczyną Marii<sup>126</sup>.

Znamienne jest porównanie wyglądu rany do fibuli, do której upodobniały ją niemal równoległe rysy:

Tatar strzelił silnie i w prawą stronę czcigodnego obrazu wykonanego przez św. Łukasza Ewangelistę tak wbił ostry grot strzały, że owa strzała w tym obrazie pozostała i jakby na kształt fibuli jest rozciągnięta<sup>127</sup>.

Ów ślad miał być przez Opolczyka wyróżniony blaszkami złotymi z osadzonymi na nich kamieniami drogimi, które miały być zrabowane podczas ataku w r. 1430<sup>128</sup>.

Do aktów obrazoburczych dochodziło w istocie stale w czasie konfrontacji z innowiercami, a uszkodzenia obrazów potwierdza relacja z Kamieńca Podolskiego po jego zajęciu przez wojska tureckie. Profanacja świątyń kamienieckich miała miejsce na polecenie Mahometa IV w r. 1672: obrazy wynoszono z kościołów i cerkwi, układano na drodze, po której miał wjechać do środka Mahomet IV, a wraz z nim „bezbożny hetman Doroszenko”, jak donosił autor latopisu – zbezczeszczone Boże obrazy, strącono krzyże z kościołów, zamieniając te ostatnie w meczety<sup>129</sup>. Relację tę zapisał również Franciszek Kolert: „Sułtan z tryumfem wjeżdżając w miasto, obrazy święte końskimi nogami deptał”<sup>130</sup>.

Wtedy to obraz *Matki Boskiej Kamienieckiej* rzucony został w błoto a wtedy to Matka Boska miała się objawić pobożnemu starcowi i polecić przeniesienie obrazu do Kalwarii Paławskiej<sup>131</sup>. Ów przekaz informuje zatem o aktywności samych obrazów, które miały uciekać przed zniewagami ze strony niewiernych lub obrazoburców. Do ciekawszych należy legenda o ucieczce obrazu *Matki Boskiej z Węgier*:

<sup>125</sup> *Translatio tabulae*, s. 78; zob. Rotter 1756; Kurpik 2007a, s. 104-105.

<sup>126</sup> Zbudniewek 2005, s. 468.

<sup>127</sup> *Najstarsze historie*, s. 71; Kos 2002, s. 120; *Tartarus fortiter sagittavit et latus dextrum venerabilis ymaginis illius, quam Lucas ewangelista in Ierusalem formaverat, teli acram aciem infixit ita, ut illa sagitta in eadem tabula illata remaneret et tanquam fibulae impressio est extensa*. Kos 2002, s. 175, przyp. 92: *et tanquam fibule impresso esset extensa*.

<sup>128</sup> Kos 2002, s. 177, przyp. 99, trafnie wskazał na ozdabianie w ten sposób rany boku Chrystusa.

<sup>129</sup> Borek 2000, s. 178.

<sup>130</sup> Kolert 1742 [1857], s. 26; Czermiński 1910, s. 27.

<sup>131</sup> Karczmarszewski 1992, s. 79.

Kiedy na Węgrzech kalwini prześladowali katolików i znieważali oraz niszczyli święte obrazy, z jednej świątyni uszedł obraz Matki Boskiej i ruszył w kierunku Polski, wiedząc, że tam są kochające serca. Matka Boska postanowiła osiedlić się w tym kościele, gdzie ludność wyjdzie powitać ją w uroczystej procesji<sup>132</sup>.

Obraz *Matki Boskiej Tarnowieckiej* miał przywędrować z Węgier po tym, jak ktoś miał zapalić w kościele fajkę profanując tym samym świątynię<sup>133</sup>. Interesujący jest zatem ów wspólny motyw tłumaczący przeprowadzkę do Polski wizerunków maryjnych np. z Czech – z powodu husytów lub Węgier – z powodu kalwinów.

Na Kazimierzu w Krakowie – jak zaświadczał Piotr Pruszc – czczony był obraz z Roudnic diecezji praskiej,

Obraz od Łukasza Świętego malowany teyże PANNY [tj. obraz PANNY Błogosławioney Cudami wslawioney – M.P.K.] na drzewie, przeniesiony na ten czas przez kanoników regularnych, kiedy rozpoczęły się prześladowania od Zyszki Heretyk<sup>134</sup>, który zbuntowawszy Poddanych przeciwko Pánom, Kościoły burzył, krew Káplanow y pobożnych Kátolikow rozlewáiąc. Obrázy święte ták MATKI Bożey, iako y świętych Wybránnych Bożych lząc, sromocąc, y paląc<sup>135</sup>.

Wizerunek cudowny mógł zatem aktywnie uciekać przed prześladowcami, ale mógł też wpływać na ich nawrócenie, czego świadectwa zachowała niejedna relacja. Tak oto w 1528

Jan Kmita wojewoda Poznański był luterskiej wiary. Gdy się pod Zawichostem przez Wisłę przeprawiał, powstała burza, która prom z liną urwawszy, takowy rozbiła. Strach bliskiej bliskiej śmierci wnet go w katolika przemienił. Stanęła mu w oczach N. Panna Jarosławska, o której cudach wiele słyszał, pod jej więc opiekę udaje się i szczęśliwie z toni uratowany tu przybył, śluby wypełnił i katolikiem został<sup>136</sup>.

Podobnie stało się w przypadku obrazu *Matki Boskiej Myslenickiej*, jakoby z Wenecji przywiezionego przez księcia Zbaraskiego, przed którym swego czasu siedząc za stołem jadł kaszę heretyk, niejaki Goyski, urzędnik z Łagiewnik.

Obraz, na listwie przed sobą stoiący, poglądał, y ná kászy rysował nożem, lecz co nożem Heretyk rys uczynił, to záraz krwią zászedł, czego nie postrzegł, aż mu ręká ztrętwiála, á práwie zkościála, y on noż z rėku mu wypadł, widząc tákie napomnienie Boże, Kátolikiem byđź przyobiecał, á w tym rekę zdrowá uczuł<sup>137</sup>.

<sup>132</sup> Kotula 1974, s. 72-73; Szetela-Zauchowa 1992, s. 38.

<sup>133</sup> Karczmarszewski 1992, s. 83.

<sup>134</sup> Pruszc 1662, s. 33; Pruszc 1740, s. 38. Obraz należy do charakterystycznych, bizantyzujących dzieł czeskich, w tym przypadku nawiązujący do typu *Kykkotissy*, zob. Kořán, Jakubowski 1975; Kořán, Jakubowski 1976; Gadomski 2001, s. 325.

<sup>135</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>136</sup> Piątkowski 1864, s. 19; Ruszel 1992, s. 66.

<sup>137</sup> Pruszc 1662, s. 26; Pruszc 1740, s. D3 (29).

Fanatyczny kalwinista aktywny w Zdzieżu Jan Bniński „zmiękł cokolwiek”, gdy „ogień nietknął się świętych obrazów”<sup>138</sup>. Tak też – zdaniem biskupa Jakuba Suzy – miały oddziaływać cudowne ikony maryjne, np. *Bogurodzicy Żyrowickiej*, dzięki której tytu „heretyków i schizmatyków” przyłączyło się do unii i katolicyzmu<sup>139</sup>. Sława natomiast obrazu „Matki Boskiej Jurowickiej dotarła aż do Pieczar Kijowskich i schizmatycy nawet pielgrzymki do Jurowic odbywali”<sup>140</sup>.

Zniewaga przez niewiernych mogła być jednak tak wielka, że otrzymywali najwyższy wymiar kary. Gdy w kwietniu 1882 r. Góra Athos zajęta została przez wojska tureckie, jeden z mahometan dopuścić się miał w monasterze Watopedi czynu bezbożnego, strzelając z broni palnej w kierunku nadbramnej ikony *Matki Boskiej*, trafiając Bogurodzicę w prawą rękę, w wyniku czego doznał zaraz pomieszenia zmysłów i powiesił się na pobliskim drzewie oliwnym<sup>141</sup>. Kara, jako naturalna konsekwencja za znieważenie wizerunku, to jeden jeszcze bardzo trwałe topos o rodowdziej starożytnym. Senatorowie rzymscy np. widzieli przyczynę końca ery zwycięstw w usunięciu posągu Wiktorii: „gdy został on [posąg] zniszczony, zaginęło męstwo i cnota, które Rzymianie posiadali”<sup>142</sup>.

Znieważano zatem także obrazy, nie tylko ikony i nie tylko przez „obcych”<sup>143</sup>. Jak stwierdził Andrzej Frejlich, legendy obrazoburcze należały do istotnych elementów kontrreformacyjnego katolicyzmu<sup>144</sup>. Intrygujące, że wsparciem w polemice nowożytnej służyły katolikom pisma wschodnich patriarchów i Ojców Kościoła, w tym św. Jana z Damaszku, Nicefora, Bazylego Wielkiego, rozumiane jednak często pobieżnie i traktowane na płaszczyźnie sporu papieża z cesarzem<sup>145</sup>.

Tym bardziej pamięć o pismach św. Jana Damasceńskiego przywoływana była w środowisku moskiewskim, gdzie równie gorąca polemika, lecz między teologami prawosławnymi, toczyła się w XVI-XVII w. wobec ponownego sporu o charakter ikon<sup>146</sup>. Znamienne jednak, że postanowienia VII Soboru często – jak w przypadku diakona Jana Michajłowicza Wiskowatego – znane były pośrednio poprzez druki cerkiewne, zwłaszcza *Komentarz do kanonów* (gr. *Pedalion*, cs. *Kormczajaja Kniga*) i *Synodyk Święta Ortodoksji* (gr. *Synodikon*; cs. *Sinodik*), do których odwoływał się i Wiskowaty, i metropolita Makary w trakcie prowadzonego ze sobą sporu

<sup>138</sup> Barącz 1891, s. 32. Przed obrazem *Matki Boskiej* śpiewano: „W ogień Cię ręka kalwińska wtrąciła / Gdzie Cię anielska posługa broniła / Z pożaru obraz Twój nienaruszony / Jest wyniesiony” – *ibidem*, s. 34.

<sup>139</sup> Remjeniaka 2010, s. 547.

<sup>140</sup> *Jurowice* 1901, s. 28.

<sup>141</sup> Charkiewicz 2000, s. 21.

<sup>142</sup> Zosimos, *Historia nowa* V, XLI,7; Adamiak 2000, s. 17.

<sup>143</sup> Galatowski przytoczył przypowieść o jakimś Konstantynie, który rzucił kamieniem w obraz *Matki Boskiej* niszcząc go, a następnie depcząc. Bogurodzica miała we śnie zapowiedzieć mu, że w istocie sprowadził taki właśnie rodzaj nieszczęścia na siebie, które wypełniło się w czasie wojny z niewiernymi – ów winowajca, gdy stał na murze, miał zostać ugodzony strzałą z kuszy Saracena, po czym spadł z murów i roztrzaskał głowę – Γαλατοβски (Galatowski) 1665, s. 67v-68.

<sup>144</sup> Frejlich 2000, s. 273.

<sup>145</sup> *Ibidem*, s. 277. W istocie przyswajano sobie te dzieła, ale jak świadczyły cytaty – za pośrednictwem wybitniejszych teologów Zachodu, jak np. św. Karola Boromeusza i Roberta Bellarmina – Krasny 2004, s. 178.

<sup>146</sup> Dąb-Kalinowska 1990, s. 61.

w czasie Soboru lat 1553-1554<sup>147</sup>. Prócz tego ważne były argumenty zaczerpnięte bezpośrednio z *Pisma Świętego*, jak również *Ośmiogłosu* (gr. *Oktoechos*, cs. *Oktoich*) oraz pism przypisywanych św. Janowi Damascyjskiemu, a w przypadku Makarego widoczna jest również znajomość pism Bazylego Wielkiego (329-379), Grzegorza Teologa (ok. 329-389) oraz Pseudo-Dionizego Areopagity<sup>148</sup>.

Wariantem osobliwym ranień i kradzieży obrazów-ikon były te przypisane Żydom. Ów topos – kradzieży i ranienia ikony przez Żydów – znany był już w Bizancjum<sup>149</sup>, zaś w historiografii polskiej przywołał go o. Fabian Birkowski, powołując się na kardynała Baroniusza w odniesieniu do wydarzeń 446 r. w stolicy Cesarstwa<sup>150</sup>:

W kościele ś. Zophiey w Konstantynopolu iest studnia / którą świętą zowią / przykryta teką złocistą / á wewnątrz obita srebrem / o ktorey to napisano: Chrześcíanin / ná porcie domu swego postawił był obraz Zbáwicielow / który Zyd z nienawiści Religiey Kátholickiey w nocy ukradł / y nożem twarz iego szkłól: z rány tey zádány / wielka moc krwi wypłynęła / y suknie Zydowską skropiłá. Zyd przestraszony bárzo / wziąwszy obraz do studnie go co nablizszy wrzucił / y wrocił się do domu swego : którego gdy obaczyła żoná krwią skropionego / domniemawála się iż kogoś zabił; czego się on przáł; ale do więtszey suspicyey przyszedł / gdy się począł lękáć. Skoro było ráno / przyjdá według zwyczáiu ludzie wodę czerpáć z studnie pospolitey / ále gdy baczá iż miásto wody krew czerpáią / bárzo się przełekli: y rozgłosiwszy tę rzecz po mieście / przywiedli do tego Stárostę / że przyszedł / áby patrzáł iesli trupow iákich zábitych w wodę nie nárzuciono. Kazał tedy wszystkú wodę wyciągnáć z studnie / y ná sámych dnie nie umárłego iákiego człowiek čiáło ználeżli / ále obraz święty Zbáwicielow zraniony / á z rány kropie świeży krwi čiékáć / że mógł káždy poznáć zápewne / skąd się tá krew wzięła<sup>151</sup>.

<sup>147</sup> Криза 2007, s. 352-353. Podobnie też protopop Awwakum w argumentacji dotyczącej kształtu krzyża powołał się na argumentacją zaczerpniętą z *Oktoichu* – Dąb-Kalinowska 1990, s. 18.

<sup>148</sup> Криза 2007, s. 352-353.

<sup>149</sup> Carr 2002, s. 86.

<sup>150</sup> Cezary Baroniusz zdobył znaczny szacunek wśród teologów katolickich, także w Rzeczypospolitej pod koniec w. XVI. W poszukiwaniu argumentów przeciw koncepcjom teologów protestanckich zapoczątkował nowoczesną, naukową eksplorację rzymskich katakumb w celu udokumentowania świadectw heroicznej przeszłości Kościoła – Krasny 2010b, s. 141-142.

<sup>151</sup> Birkowski 1629, s. 56. To znów legenda bizantyńska, która rozpowszechniła się na Zachodzie i w ten sposób trafiła zapewne do literatury staropolskiej. Po raz pierwszy uchwytana jest w liście patriarchów Antiochii – Hioba (813/4-844/5), Aleksandrii – Christoforosa (805-836) i Jerozolimy – Bazylego (ok. 832-842 lub 847) do cesarza Teofila w imieniu Synodu jerozolimskiego. Datować go można ogólnie na w. IX, a podano w nim przykłady piętnastu cudownych obrazów, w tym przynajmniej trzech ranionych przez innowierców. Prócz ikony bejruckiej, wspomniano mozaikę Bogurodzicy ranioną przez Saracena na południu Cypru oraz opisaną wyżej ikonę Chrystusa wrzuconą do studni. Tekst zapisał się w odpisach z IX i XII/XIII w. w bibliotece klasztoru św. Jana na Patmos – zob. Grotowski 2006, s. 132-133. Warto zwrócić uwagę na zbieżność przytoczonej narracji z jej współczesną wersją związaną z kopią *Matki Boskiej Hodegetrii Częstochowskiej* znanej jako *Matka Boska Radkowska*. Obraz wisiał na ścianie w Prezydium Gromadzkiej Rady Narodowej w Radkowie: „W roku 1949 zerwał go ze ściany milicjant z Radkowa i z nienawiścią wrzucił do studni. Obraz ten nie rozbił się o powierzchnię wody, lecz opadł ze szkła i ram. Gospodarze Radkowskie natychmiast wydostali obraz ze studni i złączyli w jedną całość [...]. Każda rodzina przyjęła go ze czcią i wynagrodzeniem Matce Bożej za zniewagę, jaką wyrządził Jej ów milicjant” – Grabek 2000, s. 64.

W efekcie zdarzenia sprawca wespół z żoną zostali ochrzczeni.

Kolejna historia przytoczona przez Birkowskiego odnosiła się do relacji Sygbertusa z r. 560 o Żydzie, który miał ukraść z kościoła obraz Zbawiciela „pierwszy go postrzeliwszy”, a gdy chciał go spalić, ujrzał, że był zbuczony krwią. Autor tłumaczył przy tym, że nie jest to krew Boga samego, którego ciało jest nieśmiertelne i uciepieć nie może, lecz przez Niego stworzona „na háńbę y pogrom bezecnych obrazoborców”, w tym zwłaszcza „Kálwinow / ktorzy nie tylo przeciw krolom y pánom swym / ále y przeciw Bogu woyny y ręce świętokradzkie swe podnieśli”<sup>152</sup>.

Zdarzenie podobne do opisanych wyżej, lecz o zdecydowanie łagodniejszym charakterze, bo ograniczone do rabunku, miało mieć miejsce już w Rzeczypospolitej i opisane zostało na kartach *Kroniki miasta Lwowa* w odniesieniu do ikony *Matki Boskiej Rudeckiej*, której wota miały być zrabowane 1 kwietnia 1699 r. przez dwóch Żydów: *res permultas in auro et argento in Ecclesie Rudcensi ad Imaginem Miraculis toto Orbe clarissimam, Gloriosae Virginis Mariae*<sup>153</sup>, a następnie sprzedane w Złoczowie: „dwie korony szczerozłote, kamienie drogic, diamentami i perłami uryańskimi wysadzane, suknię srebrną z obrazu, monstrancję i tablic wotywnych 71”<sup>154</sup>.

Pośrednim świadectwem z kim wiązano kradzież kosztowności z obrazu *Matki Boskiej* u dominikanów lwowskich w r. 1662, jest zapis w Archiwum OO. Dominikanów w Krakowie: „Od Żydów Lwowskich ad rationem tysiąca zł, per amicabilem compositionem względem okradzenia Obrazu w Kaplicy B.V.M. dali pierwszą ratę ... 200 z.”<sup>155</sup>.

Ponownie dwóch Żydów pojawia się w legendzie o kradzieży kosztowności z wizerunku obrazu *Niepokalanie Poczętej Marii* w Kościeniewiczach, gdzie tym razem mieli być beneficjentami świętokradczego aktu dokonanego przez Moskala Trofima Harasima, nabywając je w r. 1743: „Przyznali się z początku obydwaj do tej zbrodni, później jednak skazani na karę śmierci, nic mówić nie chcieli i bez pokuty z tego świata zesłi”<sup>156</sup>. Topos Żyda-obrazoburcy miał naturalnie szerszy kontekst powracający w zarzutach o bluźnierstwo wobec wiary chrześcijańskiej, jak w przypadku Żyda straconego w 1507 r. w Krakowie, co opisano w *Kronice Marcina Bielskiego*: „I Tego roku Żydá w Krákwie spalono przekonawszy go pismem / który wiele przeciw ciálu Bożemu mowił”<sup>157</sup>, a powtórzono w tzw. *Latopisie Hustyńskim*<sup>158</sup>.

Ostatecznie częstą konkluzją opisanych powyżej dramatycznych zdarzeń była kara, jaką za czyn haniebny sprowadzali na siebie obrazoburcy i złodzieje. Dobrą okazją ku pouczeniu był topos kradzieży nieudanej. Kradzież czczonego wizerunku

<sup>152</sup> Birkowski 1629, s. 57.

<sup>153</sup> *Rudki* 1699, s. 2173.

<sup>154</sup> Kamiński 1879, s. 15.

<sup>155</sup> ADK, sygn. Lw 21, 31.03.1662, cyt. za: Świętochowski 1969, s. 93, przyp. 79.

<sup>156</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 108.

<sup>157</sup> Bielski 1551, s. 255v.

<sup>158</sup> *Latopis Hustyński*, s. 227. Tu też nieco inne brzmienie cytatu z *Kroniki Marcina Bielskiego* – por. przyp. 1319 na s. 309. Generalnie więcej było narracji nt. bezczeszczenia eucharystii, problemu aktualnego w dobie sporu o jej kult z protestantami – np. Pruszcz 1662, s. 10-12; Pruszcz 1740, s. 11-14.

traktowana była w kategoriach czynu świętokradczego, toteż niepowodzenie miało wydźwięk moralizatorski, pouczający, że nie można podnosić ręki na to, co święte, zaś przerażenie związane z cudownym objawieniem mocy wizerunku bywało dla złodziei dostateczną karą. Taki przypadek miał miejsce w odniesieniu do obrazu *Boreckiego*. W r. 1519 „świętokradzki zbrodniarz” Józef Kaczmarek, planując rabunek, ukrył się w kościele, lecz przystępując dwukrotnie do obrazu zląkł się szelestu i klęczącej w ciemności niewiasty, której pieśń przypomniwała mu głos niedawno zmarłej matki. Wtedy sam obraz wydał mu się cudownym blaskiem olśniony i wywołał skruchę, którą wyznał przed kapłanem po otwarciu świątyni<sup>159</sup>.

### III.5. Topos nabywania cudownych mocy obrazu przez kontakt z oryginałem

Jedną z form nasycania obrazu właściwościami oryginału był kontakt fizyczny kopii z wizerunkiem właściwym. Dotyczyło to również innych substancji lub przedmiotów. To jeszcze jeden motyw znany tradycji wschodniej, o czym pamiętał Kolert powołując się na legendę o cudownym oleju ciekącym z obrazu Bogurodzicy w okolicach Damaszku, który „ślepych wielu uzdrawiał i Saracenów do Wiary Katolickiej przyprowadzał”<sup>160</sup>. Wiara w magiczną moc chrześcijańskich obrazów objawiała się w tym względzie już w V w. – znana jest relacja o pocieraniu fragmentem odzieży wizerunku np. Chrystusa dla uzyskania czci płynącej z niego siły<sup>161</sup>. Na gruncie polskim świadectwem są relacje dotyczące obrazu *Jasnogórskiego*, także różnowiercze: jeden z kalwinów opisał procesję, podczas której jej uczestnicy ocierali paciorki i chusty o niesiony przez mnichów obraz, a następnie o twarz<sup>162</sup>. Zgodnie z relacją Nieszporkowicza wierzono w moc wody ze źródła, w którym obraz miał być obmyty po napadzie w r. 1430<sup>163</sup>. Moc nabyta mogła być tak wielka, że przywracała życie. Taką relację podano w odniesieniu do obrazu *Matki Boskiej Boreckiej* w r. 1647, kiedy to

Pan Woyciech Dobieciowski pospołu z Małżonką swoją / którzy byli z Borkowskiego nabożeństwá / dnia żaloby wczoráyszego do domu powrócili / y paciorki potárte o Obraz Naświétszey Pánny z sobá przywieźli / przyszedszy potarli go [tj. chłopca wyłowionego z sadzawki – M.P.K.] tymi paciorkámi / Mátcze go Bożey do Borku zálecając / y ofiarując. Rzecz dziwna / záraz chłopie skwierzcé / y rucháć się poczęło / y statecznie ożyło<sup>164</sup>.

<sup>159</sup> Co ciekawe, kradzieży koron w l. 70. XX w. przypisany został zanik kultu *Matki Bożej Nieustającej Pomocy* w parafii w Słomczynie k. Warszawy (<[http://www.swzymunt.knc.pl/o\\_parafii/matka\\_boza.htm](http://www.swzymunt.knc.pl/o_parafii/matka_boza.htm)> z dn. 09.12.2009), jak gdyby udana z kolei kradzieży przynieść miała utratę zaufania do mocy obrazu.

<sup>160</sup> Kolert 1743 [1857], s. 93.

<sup>161</sup> Kitzinger 1954, s. 94.

<sup>162</sup> Tazbir 1984, s. 227.

<sup>163</sup> Nieszporkowicz 1681, s. 33; Łukaszuk 1991, s. 61.

<sup>164</sup> Treter 1647, s. [C2v].



Wiadomo na przykład, że wobec nieudanych prób pozyskania obrazu *Częstochowskiego* do Opola, o co szczególnie zabiegał o. Wacław Schwertfer, rektor tamtejszego kolegium jezuickiego, dzięki protekcji cesarza uzyskano przynajmniej przywilej na uczynienie kopii uświęconej przez dotknięcie z oryginałem i uroczyste wniesionej 2 lipca 1673 r. do głównego ołtarza opolskiej kolegiaty, po czym w kolejnym roku zainicjowane zostały dwie opolskie pielgrzymki na Jasną Górę<sup>165</sup>. Z r. 1760 pochodzi relacja dotycząca obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* w Łopatynie, który „benedykowany i o Częstochowski pocierany” został oprawiony w ramki i przybity do ściany<sup>166</sup>. O. Rotter radził pielgrzymom, by „zabrać obrazki o ten oryginał ocierane, prosić o velum lniane, czyli rąbka cienkiej materii, którym się dotyka Obraz Matki Przenajświętszej”, a nawet proch otrząśniony „z nóg wielu tu pokutujących, który wielkimi pocieszy skutkami przeciwko wszelkim chorobom i niepomyślności przypadkom”<sup>167</sup>. Rangę nadzwyczajną nabywały kopie wizerunku *Częstochowskiego* przez potarcie o jego lico, co podkreślono w odniesieniu do obrazu w Mydlowie (1748) i Solcu (1763)<sup>168</sup>.

W roku maryjnym 1965, w czwartek 20 maja obraz *Matki Boskiej Rudeckiej* wyjęto z ołtarza kaplicy Seminarium Duchownego w Przemyślu, do której trafił po wojnie, i niesiono w czasie procesji z przygotowanymi na tę okazję feretronami<sup>169</sup>. Nazajutrz przeniesiony został do kaplicy i umieszczony w głównym ołtarzu nad tabernakulum. Wówczas podchodzili do ołtarza wierni, którym klerycy rozdawali potarte o wizerunek obrazki pamiątkowe oraz różańce.

Powyższe relacje dowodzą skrajnie sensualistycznej relacji wiernych w stosunku do obrazu kultowego, o rodowodzie sięgającym czasów starożytnych, a poświadczonej dla okresu średniowiecza, kiedy to rytualnie karano wizerunki za niespełnienie pokładanych w nich nadziei, namaszczano i błogosławiono<sup>170</sup>, tak jak obraz Chrystusa Salwatora w Sancta Sanctorum na Lateranie<sup>171</sup>. Paradoksalnie w Bizancjum, najbardziej czczone, święte ikony chronione były przed dotykiem, umieszczane

<sup>165</sup> Kluzowicz 2005, s. 51. Wiara w moc nabytą przez potarcie o święty wizerunek stała się okazją do nadużyć, co opisano w historii z r. 1708 pustelnika i zarazem fałszywego proroka osiadłego na Górze Witosławskiej w pobliżu Czarnicy, mającego bałamuścić ludzi opowieściami o nawiedzeniu zbudowanej przez niego kapliczki przez *Matkę Boską Częstochowską*. Ów domniemany prorok wyłudzał od wiernych rozmaite kosztowności, które miały nabywać mocy przez potarcie o posiadany przez niego obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, a których nie można było oderwać od obrazu dzięki użytemu przez pustelnika klejowi, co ów tłumaczył koniecznością pozostawienia ozdób, które spodobały się Matce Bożej – Kracik 1975, s. 149-158; Muszyńska 1999, s. 204-205.

<sup>166</sup> *Świadectwo* 1760; Łukarska 2006, s. 280, przyp. 3.

<sup>167</sup> Rotter, s. F3v – cyt. za: Zbudniewek 2005, s. 471.

<sup>168</sup> Bastrzykowski 1930, s. 111, 153; Pencakowski 2009, s. 202.

<sup>169</sup> Jastrzębski 1950-1969, s. 41 i nast.

<sup>170</sup> Przykłady podaje Vauchez 1992, s. 234; Jurkowlaniec G. 2004, s. 70.

<sup>171</sup> Już badania Wilperta wykazały, że od początku ikona otoczona była wielkim kultem i w nim dostrzegano przyczynę jej złego stanu zachowania. Wielokrotnie bowiem miała być namaszczana świętymi olejami, których ślady pozostały na farbach w postaci zeskorupiałej przezroczystej powłoki. Jej grubość świadczy o tym, że szczególnie często namaszczane były stopy Chrystusa. W liście do Karola Wielkiego, papież Hadrian (772-795) pisał: „w naszym katolickim i apostołskim kościele obraz z najświętszym przedstawieniem, zanim doświadcza uwielbienia ze strony wiernych, namaszczany jest świętymi olejkami” – Wilpert 1916-17, t. 2, s. 1103-1105. W Niedzielę Wielkanocną ikona była uroczystie odślaniana, by papież mógł ucałować stopy Chrystusa tronującego – Wolf 2005, s. 34.

w kasetach, zasłonięte tkaninami, w odróżnieniu od zwykłych ikon dostępnych wizualnie i dotykowo<sup>172</sup>. Niemniej wydaje się, że to właśnie wschodnia, nadzwyczajna cześć dla świętego wizerunku legła u podstaw tradycji opisanych wyżej zachowań, których powszechną manifestacją było całowanie ikony<sup>173</sup> [zob. s. 63].

### III.6. Topos ocalenia miasta i państwa – odwrócenia ataku

Topos ocalenia miasta zawiera się w szerszym temacie ocalenia chrześcijan przed atakiem innowierców. Atak pogan czy innowierców, zatem Persów, Arabów, potem Turków w Bizancjum czy Tatarów – w granicach Rzeczypospolitej stawał się okazją do objawienia mocy obrazu, który ratował oblężonych przed zagładą. Liczne są zatem opisy tego typu interwencji ikon, począwszy od *Mandylionu*, który miał zsyłać płomienie na oblegających Edesę Persów w r. 544. Taką rolę odgrywała wielokrotnie w sytuacji zagrożenia Konstantynopola ikona *Hodegetrii*, wynoszona na mury podczas oblężenia, podobnie jak na dalekiej Rusi północnej ikona *Matki Boskiej* w typie *Znamienia*, której przypisano cudowne ocalenie Nowogrodu od Suzdańczyków w l. 1169-1170<sup>174</sup>.

W Rzeczypospolitej odnotowano wiele przypadków ocalenia miasta dzięki roli, jaką miał odegrać znajdujący się w nim obraz. Do tej idei odwoływały się w ikonografii obrazy Matki Bożej Opieki (*Pokrow*), we freskach i w ikonach, w wariacie zachodnim znane z tematu *Mater Misericordiae*<sup>175</sup>. Z kolei – podobnie jak w przypadku oblężenia Konstantynopola w 626 r. – Maria, a nie jej wizerunek, bezpośrednio miała odegrać rolę w działaniach wojennych<sup>176</sup>. Według narracji o Adama Makowskiego Bogurodzica w czasie wyprawy Władysława IV na Moskwę w r. 1634 była opiekunką króla, poprzedzając jego drogę niczym „*Stella matutina*, Kolumna ognista, Skrzyniá Przymierza / ábo Arká Pánska”<sup>177</sup>, a przykładów takich dostarczało wszak Bizancjum w osobach Justyniana, Herakliusza i Bazylego<sup>178</sup>. Stosując paralele biblijne autor z werwą opisuje dynamiczne zaangażowanie osób boskich w wydarzenia ziemskie:

<sup>172</sup> Zdaniem Pentchevej kanon wypracowany m.in. przez Teodora Studytę o ikonie, jako podobieństwie partycypującym jedynie w formie, a nie esencji prototypu, niezupełnie mógł być odnoszony do wizerunków cudownych, thaumaturgicznych, stanowiących rezerwuár świętej energii na równi z relikwiami – Pentcheva 2006b, s. 634.

<sup>173</sup> Godne uwagi są zabiegi, jakie czynił w r. 1709 carewicz Aleksy, syn cara Piotra I, by móc ucałować ikonę-obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* – zob. *Skarbiec Jasnej Góry* 2000, s. 281.

<sup>174</sup> Galatowski poświęcił osobny rozdział na opis cudów Matki Boskiej dokonanych *na wojnie* – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 22v-24.

<sup>175</sup> Na ten temat – Gębarowicz 1986.

<sup>176</sup> Zgodnie z ostatnimi ustaleniami B. Pentchevej legenda o obnoszonym obrazie Marii jest późniejsza – w istocie pewna jest jedynie wzmianka o obnoszonym *Mandylionie*. Warto zwrócić uwagę, że w narracji Galatowskiego odnoszącej się do tych dramatycznych wydarzeń również jest mowa jedynie o obrazie Chrystusa i szacie Matki Bożej oraz Drzewie Życiodającym Chrystusa Pana (*Нерукотворенный Образъ Хѣвъ, и Шату Престоу Бѣи, и Древо Животворящаго Крѣта Гѣна*) – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 35v.

<sup>177</sup> Makowski 1635, s. A-Av.

<sup>178</sup> *Ibidem*, s. [A4v].

Bilá ich ieszcze táz BOGARODZICA biczámi / náhájkámi / y cięćiwámi Tátárskimi / nie láskáwzsemi / áni miekczeyzsemi nád miecz i száble / gdy tych poháncow ná nie przepuściłá [...] A co zá dziw / ze Tátárzy ná iey rozkazánie iako muchy lećą:

Jecze bilá ich miotłámi / z ichze Ligi Cerkiewnej / bráćiszczkámi tákże iako y oni odszczepiencámi Kozakámi: á ci się ná nich nie ogláđáli / ále siekli / bili / palili / plondrowáli / nikomu nie folgowáli / y ná klątwe niedbáli / y Cerkwie w ten czás zápomnieli<sup>179</sup>.

Można zatem dostrzec paralelę między zmianą, jaka się dokonała w rozumieniu roli Marii i jej relikwii w Bizancjum na przełomie VI i VII w. a sytuacją na Rusi i w Rzeczypospolitej. Sam z resztą Makowski przypomniał te wydarzenia, powołując się przy tym na *Cedrenusa*, przypisując ocalenie miasta oblężonego przez niewiernych Matce Boskiej,

Bo iáko Cedrenus nápiśal / widzieli nieprzyaciéle iż biáglówą iedná / z wielkim Dworem z miásta przez bramę Blácherne wychodziłá / y mniemáli iż zóná Cesárská / o pokoy prosić idzie / y szli zá nią áż do stárego kámienia [...] y obaczyli iż zniknęłá: á oni się sámi wáđzić poczęli / y wiele pobitych ná placu zostáło / ośtátek názáiutrz w swą każdy poszedł<sup>180</sup>.

Sytuacją graniczną stał się w przypadku Rzeczypospolitej potop szwedzki. Nagły wzrost zagrożenia, a następnie obrona Częstochowy uznana za cudowną zmobilizowała społeczeństwo, które dostrzegło w tym fakcie znak szczególnej łaski i znaczenia, prowadzący do ślubów króla Jana Kazimierza zawierającego kraj boskiej opiece Bogurodzicy.

Widocznym przy tym nawiązaniem do oblężenia Konstantynopola w r. 626 jest podkreślanie osobistego zaangażowania Bogurodzicy w obronę miasta:

Ale i Panna pokazać to chciała  
Szwedom, jak swoich w swej opiece miała  
I jak słuchała Onego śpiewania,  
Onej muzyki w dzień Ofiarowania,  
Z nieba albowiem podtenczas zstąpiła  
Na mury, które wkoło obchodziła.

I oczywiście w szacie lazurowej  
Jak palestyńskie chodzą białe głowy,  
Dała się widzieć: raz na miejscu stała,  
Drugie raz ręką baszty podpierała,  
A gdzie najbardziej strzelano z armaty,  
Tam zasłaniała ściany krajem szaty<sup>181</sup>.

Można wręcz uznać, że cechą łączącą wiele obrazów czczonych w Rzeczypospolitej tak w cerkwiach, jak i kościołach była ich funkcja najstarsza – palladialna. Adam Makowski był przy tym skłonny, jak wielu mu współczesnych, przywoływać opinie

<sup>179</sup> *Ibidem*, s. C3.

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. [A4].

<sup>181</sup> *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej Pieśni Dwanaście*, s. 448. W literaturze tego czasu historię konstantynopolitańską przypomniał Galatowski – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 53v.

greckich Ojców Kościoła, m.in. św. Jana z Damaszku i patriarchy Konstantynopola Germana, pisząc, że Matka Boża „gdzie kogo widziała w gwałtownej potrzebie / z nią się ozwała / y na pomoc mu przyspiała”<sup>182</sup>.

Najbardziej znana jest rola, jaką odegrał obraz z Jasnej Góry w obronie Częstochowy, lecz podobnych przypadków niezwyklej interwencji było wiele, zwłaszcza na tych ziemiach, które zagrożone były nieustannymi najazdami<sup>183</sup>. Nie tylko też obraz *Jasnogórski* traktowany był jako *palladium*, ale też greckiego pochodzenia ikona *Matki Boskiej Chełmskiej*, która w połowie XVII w. towarzyszyła wojskom króla Jana Kazimierza w bitwie pod Beresteczkiem,

której przyczynę wojsko wszystko całe tej jakiej takiej wiktoryi przypisywało skutek, za co też przy wieczornych suplikacjach pokornie P. Bogu dziękowano [2. Wypis 2].

Barokowa rycina utrzymywała jej chwałę w podpisie: *Chełmska Unitów Bogurodzica, Tatarów i Kozaków pod Beresteczkiem pełna chwały i godna pamięci pogromicielka*<sup>184</sup>. Brana na wyprawy wojenne przez Jana III Sobieskiego i Michała Korybuta Wiśniowieckiego, słynna dzięki relacji unickiego biskupa Jakuba Suszy i koronowana w r. 1765, była w końcu adresatką modlitw powstańców Tadeusza Kościuszki, jak i jego pogromców<sup>185</sup>.

Rola, jaką wizerunek ten odgrywał, jak i cuda związane z nim od XIII w. wyprzedzały nieco szczególną sławę obrazu *Jasnogórskiego*, którą miał uzyskać w trakcie oblężenia szwedzkiego, które miało niedługo potem nastąpić.

Jakoż tak się stało, bo od ludzi wiary godnych słycać było, że to wojsko pod Częstochową zostające wśród dnia Pannę Najświętszą płaszczem swym klasztor okrywającą widzieli, czem przestraszeni, a znać od katolików w temże wojsku będących napomnieni, od szturmowania supersedowali [starop.: odstąpili – M.P.K.] i coś tam od chiży wytargowawszy srebra, do Krakowa powrócili<sup>186</sup>.

Z obroną Jasnej Góry znów porównywano cudowną interwencję *Matki Boskiej Białynickiej* w trakcie obrony twierdzy kresowej w Lachowiczach w r. 1660, stanowiącej punkt zwrotny w trwających od r. 1654 zmaganiach z Moskwą, a pamiątką tego pozostało zachowane wotum Stanisława Michała Judyckiego, w którym Matka Boska z Jezusem unosi się ponad twierdzą otoczona napisem: „Obrona Lachowicka, początek wojen wygranych”<sup>187</sup>.

<sup>182</sup> Makowski 1635, s. A3v.

<sup>183</sup> Ich liczne przykłady podaje Kotula 1962, s. 101 n; Ruggini 1977, s. 123, przyp. 71. Opracowanie antropologiczne: Turner 1978.

<sup>184</sup> Janocha 2005, s. 111; Janocha 2008b, s. 422.

<sup>185</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>186</sup> Jemiołowski 1648-1679, s. 72. Słusznie przestrzegano generała Müllera: *Es werden sich sonst auch die polacken mehr ärgern weg[en] des Marienbildes acquisition* – cyt. za: Kersten 1959, s. 24. Wartość tryumfu była odtąd podkreślana we wszelkich publikacjach, przede wszystkim *Nowej Gigantomachii* przypisywanej ks. Augustynowi Kordeckiemu, jak i pieśniach anonimowych: „Nie chciałaś znieść Królowo Polska tej pogardy Millera generała, depcesz umysł hardy [...]” – cyt. z rękopisu w *Archiwum Jasnogórskim* za: Kersten 1959, s. 285.

<sup>187</sup> Kałamajska-Saeed 2006, s. 181. Miejscość nosiła nazwę *Białoruskiej Częstochowy* – Barącz 1891, s. 21.

Obrona Częstochowy w listopadzie – grudniu 1655 r. nie była pierwszym cudem ocalenia miasta przez obraz *Jasnogórski* – pierwszy miał się dokonać jeszcze w Bełzie, jako konsekwencja, kara za zranienie obrazu strzałą przez jednego z oblegających zamek innowiercy:

skoro obraz został zraniony pociskiem jednego Tatara spośród tatarskiej wielkiej cizby, natychmiast chmura ciemności ogarnęła niezliczoną liczną hordę wojenną tychże wrogów zalegających wokół twierdzy odebrała ich oczom jasność światła, tak że nie zdołali się nawzajem dostrzec, a wciskający się wielki strach zmącił ich serca i sami zmusili się do ucieczki, i w takiej to ucieczce wielu zostało powalonych tudzież zabranych do niewoli przez wojska wspomnianego księcia<sup>188</sup>.

Wojciech Kurpik wskazał na podobieństwo tego opisu do relacji w *Roczniku Traski* uznając, że wiele podobnych opisów bitew nie nastręczało trudności w sporządzeniu kolejnego<sup>189</sup>.

Popularne stały się wizje opieki Matki Boskiej wyrażane dosłownie przez jej półpostać unoszącą się nad Częstochową na obłokach, jak w ilustracji w *Nowej Gigantomachii* Augustyna Kordeckiego z r. 1717<sup>190</sup>. Podobną kompozycję ma obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie z XIX wieku. Jednym z wcześniejszych wyobrażeń cudownych interwencji umieszczono w bezpośrednim sąsiedztwie obrazu, tj. na wielkich rozmiarów płótnie rozpiętym na ścianie tęczowej kaplicy pw. Narodzenia NMP przedstawiającym *Oblężenie Jasnej Góry przez Szwedów*, a powstałym tuż po tych dramatycznych wydarzeniach<sup>191</sup>. Nad rozbudowaną sceną batalistyczną unosi się w górze postać Marii, ale i św. Pawła, co niewątpliwie przypominać miało patrona zakonu. Oblężenie szwedzkie ugruntowało pogląd o funkcji wizerunku, jak i całej Rzeczypospolitej jako antemurau, której to formuły użył Wespazjan Kochowski (*Tys antemurał Polski niezwalczony*) oraz prowincjał paulinów w mowie do króla Augusta II w r. 1703, zaś najpełniejszy wyraz znalazło w ślubach lwowskich króla Jana Kazimierza, które, choć złożone przed wizerunkiem *Matki Boskiej Łaskawej* w katedrze lwowskiej, wkrótce odniesione zostało do obrazu *Jasnogórskiego*<sup>192</sup>.

Z bogatej ikonografii cudownego ocalenia Jasnej Góry na uwagę zasługuje XIX-wieczny obraz Januarego Suchodolskiego skupiający jakby w sobie romantyczną wizję przeszłości<sup>193</sup>. Wybijają się w nim wizerunek Marii na chorągwi powiewającej nad obrońcami, którzy rzucili się właśnie do ataku na oblegających

<sup>188</sup> *Translatio tabulae*, s. 78; zob. Rotter 1756; Kurpik 2007a, s. 104-105.

<sup>189</sup> Kurpik 2007a, s. 105.

<sup>190</sup> Rycina z *Nowej Gigantomachii Augustyna Kordeckiego*, 1717 r., zbiory Biblioteki Jasnogórskiej. Do najstarszych tego typu dwustrefowych drzeworytów, może jeszcze z XVII w., należy zachowany w Bibliotece Publicznej w Warszawie, w którym Matka Boska z Jezusem unosi się nad panoramą Jasnej Góry w otoczeniu dwóch świętych, z których zachował się św. Paweł Pustelnik – Chrzanowski, Kornecki 1985, s. 54.

<sup>191</sup> Autor nieznan, *Oblężenie Jasnej Góry przez Szwedów*, ok. 1657, ol. pł., ok. 5,5 x 7,5 m, Częstochowa, kościół klasztorny paulinów, kaplica pw. Narodzenia NMP – Buczačka 1971. Omówienie ikonografii oblężenia Częstochowy – Michałowska 1985, s. 33-36.

<sup>192</sup> Borkowska 1985, s. 65, przyp. 13; s. 67.

<sup>193</sup> January Suchodolski (zm. 1875), *Obrona Częstochowy*, 1854, ol. pł.

Szwedów. Zachowała się relacja – świadectwo z pierwszych chwil po powstaniu obrazu, w której zwrócono uwagę, że pojawiły się zarzuty wobec artysty, iż „Matki Najświętszej nie ukazał nad świątynią w obłokach”<sup>194</sup>.

Znaczenie obrazu *Częstochowskiego* w kontekście formowania się idei opiekuńczości Marii na przełomie VI i VII w. w Bizancjum dostrzegła Averil Cameron<sup>195</sup>. W tym i wielu innych przypadkach wspólnym mianownikiem poza ideą opieki było zakorzenienie kultu w społecznościach miejskich, które ów kult cementował. Dobrze tę ideę oddają słowa hymnów kierowanych do Matki Boskiej, czczonej w wizerunkach „lwowskim”, „szamotulskim” czy „rudeckim”<sup>196</sup>.

Na miedziorycie Jana Filipowicza, wydanym z okazji koronacji Matki Boskiej u dominikanów lwowskich, obraz ukazano na tle panoramy miasta i procesji koronacyjnej z opisaną jego historią<sup>197</sup>. W r. 1764 opublikowano we Lwowie natomiast pieśń *Monarchini Nieba i Ziemi* z przewrotnie tym razem opisaną interwencją ikony utożsamionej z oryginalną ikoną *Matki Boskiej Smoleńskiej*:

[...] Ją Monarchowie Grecy na różne batalie brali ze sobą...  
 Książęta Ruscy ten obraz ze sobą wozili na różne wojny...  
 Gdy zaś Smoleńskie mury od wojennego okopciały dymu...  
 Gdy poczniali od bojaźni mieszkańcy Smoleńska, nie mogą  
 Władysława IV, Króla Polskiego, władzy się oprzeć...  
 Wynoszą z kościoła ten obraz i na murach stawiają.  
 Lecz Maryja odwróciła Twarz swoją z obrazem od nich,  
 Łaskawe oko pokazała Polakom...  
 Zrzucili mieszkańcy  
 Smoleńską ikonę z murów, padła na Polaków,  
 A Moskwa ze strachu skamieniała... Maryja zaś zdeptała  
 Odważną nogą moskiewskiego Smoka<sup>198</sup>.

Niezwykły jest tu zatem koncept ikony, która odwraca swoją przychylność od wiernych, by zwrócić się łaskawie ku atakującym. Tak tylko pogodzić można było wartość i starożytność obrazu chroniącego niegdyś ruskie miasto z ideą opiekuńczości nowego miejsca bez uszczerbku dla jego mocy i powagi. Obraz ten miał trafić następnie do kultu do smoleńskiego kościoła dominikanów, czczony jako dzieło św. Łukasza.

Podobne „rozdarcie” musiało zaistnieć, gdy następowało zderzenie wojsk chrześcijańskich. Oto, gdy wojska Władysława Łokietka wyprawiły się na ziemię chełmińską w 1330 r., Matka Boska, według kronikarza Piotra z Duisburga, miała ukazać się w nocy dowódcy posiłków węgierskich wspierających Łokietka i oznajmić, że ta ziemia należy do niej<sup>199</sup>. I można stwierdzić, że tak pozostało z racji licznych późniejszych dowodów kultu maryjnego na tej ziemi – Maryja będąc pa-

<sup>194</sup> Z listu Januarego Suchodolskiego do Jędrzeja [Andrzeja Edwarda] Koźmiana z datą ok. r. 1846 – <<http://wmv.krzemieniewo.net>>.

<sup>195</sup> Cameron 1979b, s. 33.

<sup>196</sup> Zob. rozdz. IV.3.2.

<sup>197</sup> Waclaw z Sulgostowa, z. 3, s. 394; Maroszek 2008, s. 231.

<sup>198</sup> Chodykiewicz 1764, cyt. za: Maroszek 2008, s. 232. Równie barwnie opisał ten zaskakujący dramat Piotr Pruszczyk – zob. s. 69.

<sup>199</sup> Dygo 1987, s. 8.

tronką Zakonu Krzyżackiego pozostała patronką diecezji toruńskiej, w dużej części pokrywającej się z erygowaną w 1243 r. diecezją chełmińską<sup>200</sup>.

Z kolei częste w czasach nowożytnych wyprawy zagonów tatarskich docierających nawet na Rzeszowszczyznę, natrafiając na opór broniących swoich wsi chłopów, po nieudanych próbach podpalenia drewnianych kościołów zamieniających się w tych chwilach w warowne placówki odstępowały, a ludność przypisywała ocalenie cudownym interwencjom najbardziej czczonych w parafii obrazów. Późniejsza tradycja utwierdzała te legendy, podkreślając z reguły nierówność sił walczących stron i usuwając w cień wysiłek obrońców, czy inne okoliczności zdarzenia, wobec nagłego wstawiennictwa obrazu – np.

Tatarzy po spaleniu kościoła Wszystkich świętych pod górą, chcieli także spalić i kościół na górze [...]. Wielokrotnie usiłują wzniecić pożar, biciem do tego przynaglając jeńców, lecz bezskutecznie,

nagle w czasie ataku Matka Boska poruszyła się, podniosła rękę i berłem pogroziła tatarskiemu wodzowi. Ten tak się przeraził, że padł martwy, a jego podwładni porwawszy trupa uciekli na dół. Zwłoki wodza ułożyli w karczmie, którą następnie spalili<sup>201</sup>. Gdy w r. 1620, Tatarzy plądrując kraje ruskie, „na ten czas” złupili także kościół rudecki, a „obraz Najświętszej Panny kilka razy ciąwszy w lice, nanieśli słomy pod kościół, oną zapalili, słoma zgorzała, a kościół za przyczyną Matki Boskiej cały pozostał”<sup>202</sup>. Z racji tego zagrożenia szczególnie umocniony był kościół bernardynów w Rzeszowie, który stał na umocnionym bastionie, wzniesiony w latach 1624-1629, należąc do grupy świątyń obronnych wzniesionych na Rusi Czerwonej około 1600 r., stanowiących najlepsze schronienie dla miejscowej ludności<sup>203</sup>.

Podobne wypadki odcisnęły się w powszechnej pamięci także w odniesieniu do czasu powstania kozackiego:

kiedy w r. 1648 Kozacy i Tatarzy podsunęli się pod obronne mury miasta [Sambora] i zastali mieszczan gotowych do odparcia ataku, nie kusząc się o zdobycie miasta, czempredziej się wycofali i poprzestali na spaleniu przedmieść. Wdzięczni mieszczanie przypisując cudowne ocalenie [...] pomocy świętej Barbary, która od dawna cieszyła się wielką wziętością u wszystkich mieszczan i cechów, ofiarowali w podzięcie ten [tzn. jej] obraz do kościoła farnego<sup>204</sup>.

W sobotę 20 sierpnia 1648 r. „dwanaście tysięcy” Kozaków i Tatarów przystąpiło pod Rudki, lecz oto za łaską cudownego wizerunku „nieprzyjaciół dobrowolnie Rudki minął, przysyłając do tych, którzy kilka razy z dzwonnicy kościelnej strzelili, aby ich więcej pociskami nie ranili”<sup>205</sup>.

<sup>200</sup> Rozynkowski 2003, s. 16.

<sup>201</sup> Ks. Łachecki, *Kronika parafialna powiatu byżnieńskiego*, rkps, s. 2, cyt. za: Kotula 1962, s. 104.

<sup>202</sup> Kamiński 1879, s. 39.

<sup>203</sup> Krasny 1997, s. 4.

<sup>204</sup> Kuczera 1935, s. 341 n.

<sup>205</sup> Mający inną orientację Galatowski opisał znów obronę Monasteru Pieczerskiego przed atakiem Polaków i Niemców, którzy chcieli go zburzyć przy okazji ataku na wojska kozaków zaporoskich – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 116-116v.

To wtedy mniej więcej rozpowszechnia się w Rzeczypospolitej kult *Matki Boskiej Zwycięskiej*, jak uznał Janusz Tazbir, właśnie przez kontakt z prawosławiem, czego świadectwem była tablica fundowana we Lwowie po odparciu ataku wojsk Chmielnickiego: „Maryję straszną jak zastęp wojsk uszykowanych, poczuli Tatarzy i Kozacy zbuntowani, a senat i lud lwowski uznaje i kornie wielbi...”<sup>206</sup>. Taki przydomek z podobnych pobudek zyskała po bitwie pod Beresteczkiem ikona *Matki Boskiej Chełmskiej*<sup>207</sup> [2], taki też nosiła lwowska ikona *Matki Boskiej* przechowywana w kościele dominikanów [3], ale też i figura Bogurodzicy w rzeszowskim kościele bernardynów, uważana za cudowną już w XVI w., której przypisano odparcie szturm Tatarów na Rzeszów w dniu 10 czerwca 1624 roku<sup>208</sup>. Według podania obraz *Matki Boskiej Sokalskiej* nawiedzony został z kolei u bernardynów w Sokalu w r. 1655 przez hetmana Chmielnickiego, który po modlitwie miał wycofać swoje wojska i przeprosić bernardynów za zamiar ataku<sup>209</sup>.

Piotr Krasny przyczyn ugruntowania militarnej symboliki Marii upatrywał w konieczności odpierania ciągłych ataków pogan i innowierców<sup>210</sup>, mającej oparcie w prefiguracjach biblijnych odnoszących Marię do wieży dawidowej (*PnP* 8, 10). Przypominał, że wstawiennictwa Marii dopatrywano się w zwycięstwie nad Tatarami Jarosława ze Šternberka w 1241 r. pod Hostynem k. Kromierzyża, gdzie też powstało sanktuarium *Matki Boskiej* uważanej za protektorkę Moraw<sup>211</sup>. Dlatego ugruntowanie kultu *Matki Boskiej Zwycięskiej* widział pod wpływem obrony Europy przed naporem islamu i reformacji, zaś szczególne znaczenie miał tu tryumf Ligi Katolickiej w bitwie pod Lepanto w 1571 r., przypisany Matce Bożej czczonej w ikonie w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore<sup>212</sup>. Jedną z przesłanek koronacji *Matki Boskiej* w Trokach, zaraz po uroczystościach w Częstochowie, miało być przypisywane jej oddalenie zagrożenia tureckiego<sup>213</sup>.

Tak też ikona w kościele dominikanów w Toruniu zyskała sławę w 1629 r., gdy miasto otoczone przez Szwedów miało być poddane, lecz lud oddany opiece NMP szukał u niej pomocy i rady, „I za łaską tej Królowej nieba, miasto zostało nietknięte”<sup>214</sup>. Od r. 1664 znów za patronkę miasta Warszawy uważano *Matkę*

<sup>206</sup> Skrudlik 1930, s. 137; Tazbir 1984, s. 238.

<sup>207</sup> Gil 2009, s. 128. Kult ikony, mając szansę przekroczyć granice diecezji chełmskiej, został jednak ograniczony – zdaniem Autora – brakiem dalszych sukcesów w walce z Kozakami, jak też nagłym wzrostem kultu *Matki Boskiej Częstochowskiej*. Sam król Jan Kazimierz przypisywał ikonie wielką rolę w odniesionym zwycięstwie, a wyrazem tego był hold złożony przed obrazem tuż po zwycięstwie oraz jego umieszczenie na pewien czas w prywatnej kaplicy królewskiej na zamku warszawskim.

<sup>208</sup> Krasny 1997, s. 7.

<sup>209</sup> Jusiak 2005, s. 290.

<sup>210</sup> Krasny 1997, s. 8.

<sup>211</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>212</sup> „A to za obroną y opieką Naświętszey Panny / ktorą ná téy Expedycyey widziano” – Makowski 1635, s. [A4v].

<sup>213</sup> Obraz koronowano 4 września 1718, a oficjalnym powodem był koniec Wojny Północnej, gdyż jak wierzono, dzięki wstawiennictwu *Matki Boskiej Trockiej powrócił pokój w Ojczyźnie*. Jej koronacja miała służyć odnowieniu zgody między poróżnionymi w czasie wojny obozami magnackimi. – Baranowski 2003, s. 16, 28. Zgodnie z tradycją po koronacji powstawać zaczęły kopie wizerunku, m.in. na Żmudzi i w Inflantach.

<sup>214</sup> Fridrich 1903, I [2008], s. 348.



*Boską Łaskawą*, która czczona była w obrazie przeznaczonym do ołtarza głównego kościoła Jezuitów, projektowanego przez Tylmana z Gameren<sup>215</sup>. W sytuacji, gdy zagrożenie tatarsko-tureckie było odległe, Matka Boża w ikonie stawała się strażniczką granic w sensie bardziej ogólnym, chroniąc swoim płaszczem przed wojnami i wszelakimi klęskami, jak wyrażono to w pieśni ku czci *Matki Boskiej Nawrzańskiej*:

Takąż ożywieni ufnością, o cudowna Panno Nawrzyńska, Naród Polski do stóp Twoich przypada i błagalne wznosi ku Tobie wołanie. Szafarko Łask Bożych, Pani Nawrzyńska, Królestwa Swego strzeż! Na straży granic Polski, o Pani nasza stań! Płaszczem swym, jako puklerzem od wrogów chroń! Wojnom, zarazom, niezgodzie i klęskom wszelkim przystępu do Polski broń! A dusze Narodu Twego do Syna Swego skłoń<sup>216</sup>.

Podobne myślenie rozszerzane było z resztą wówczas na inne kraje Europy. W narracji opublikowanej rok później, a odniesionej do Węgier czasu Stefana Wielkiego, Joannikij Galatowski podkreślał cześć króla dla Bogurodzicy, której wznosił w Białogrodzie cerkiew kosztowną, zdobioną złotem i drogimi kamieniami. Niedługo potem Matka Boska ocaliła państwo węgierskie zaatakowane przez armię cesarza rzymskiego Konrada dzięki zaradzie, która wytruła jego wojska, *Кроль зашь Стефанъ дяковаль Бгу и Престой Бгородуци за вборону*<sup>217</sup>.

Wyraźnie eksplorowany był w czasach kontreformacji wątek przeciwstawienia opieki Matki Boskiej interwencji wojsk protestanckich. Zachowała się np. legenda o Marii, która rozpostarła swój płaszcz opiekuńczy nad murami Gliwic ratując je cudownie w r. 1626 przed oddziałami duńskimi, w wyniku czego mieszkańcy ślubowali odbyć pielgrzymkę do Częstochowy<sup>218</sup>. W druku opisującym to zdarzenie odwołano się do paraleli z mężną Judytą, która poskromiła pysznego Holofernesa, zatem tak samo Maria objawiła się jako pogromczyni herezji, za sprawą której „wielu ze ślepego pogaństwa, i kacerstwa uratowanych zostało, wielu zaś oswobodzonych od złych duchów”<sup>219</sup>.

Do wojny trzydziestoletniej odnosi się z kolei podobna legenda związana z obrazem *Matki Boskiej Rudzkiej*, kopii rzymskiego obrazu *Matki Bożej Śnieżnej*, którego moc miała się objawić w trakcie oblężenia śląskich Rud w 1642 r. w sytuacji krytycznej, gdy Szwedzi zagrażali bezpośrednio klasztorowi<sup>220</sup>. Wtedy to zakonnicy zanieśli błagalne nabożeństwo do Matki Bożej, a następnie wyszli w procesji ze wspomnianym obrazem, a wówczas gęsta mgła zasłoniła kościół, napastnicy pomylili kierunki i odeszli w inną stronę<sup>221</sup>. I z tym obrazem związane jest podanie o unoszącej się w powietrzu Matce Boskiej, która zmusiła zakonników w okresie rozluźnienia dyscypliny w klasztorze do odbycia pokuty. Ciekawym zdarzeniem,

<sup>215</sup> Karpowicz 1975, s. 51.

<sup>216</sup> Miszewski 2009.

<sup>217</sup> Галатовски (Galatowski) 1665, s. 38-39.

<sup>218</sup> Kluzowicz 2005, s. 49.

<sup>219</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 49. Wzruszona modlitwami mieszkańców Matka Boska miała zstąpić na rątnek, *mury i wały Gliwic obchodząc* – Skrudlik 1930, s. 128; Michałowska 1985, s. 31.

<sup>220</sup> Wolnik 2006, s. 123.

<sup>221</sup> Legenda o mgle udaremniającej kolejne ataki Tatarów pojawia się także w narracji o cudach *Matki Boskiej Chełmskiej i Matki Boskiej Częstochowskiej* – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 74, 75. W tym drugim przypadku mgła pojawiła się po ugodzeniu wizerunku Marii w szyję.

które poprzedziło tę wizję, było pęknięcie szyby osłaniającej obraz, który następnie zaczął stopniowo zanikać aż zniknął zupełnie.

Funkcję obronną podkreślało umieszczenie ikony w kaplicy nadbramnej. Ikona stała wówczas niejako fizyczną strażniczką pałacu, zamku, miasta, w którego bramie została umieszczona<sup>222</sup>. Co powszechnie wiadome, za symboliczny początek ikonoklazmu uznaje się własnoręczne zniszczenie wizerunku Chrystusa umieszczonego nad bramą Chalke przez cesarza Leona III Izauryjczyka w r. 726.

Tak było zatem w Bizancjum, tak było na Rusi. Podobnież w Polsce:

w zamkach renesansowych sytuowano czasem kaplice w pomieszczeniach ponad bramami (Janowiec, 1508-1526; Szydłów, 1510-1526 i przed 1627), wierząc, że te niewielkie świątynie w nadprzyrodzony sposób wzmocnią obronność warowni<sup>223</sup>.

Jak przypomniał Piotr Lasek,

magiczne pojmowanie znaczenia, odrzwi, bramy, mogło być szczególnie dostrzegalne i zaznaczane w przypadku budownictwa zamkowego, ponieważ to właśnie brama zamkowa była najważniejszym punktem systemu obronnego, najlepiej bronionym, ale też najbardziej narażonym na ataki wroga. Nic dziwnego, że to miejsce uznano także za szczególnie narażone również na potencjalny atak wrogich mieszkańców zamku sił nadprzyrodzonych. Właśnie przed ingerencją owych sił miała bronić, usytuowana w budynku bramnym lub jego bezpośrednim sąsiedztwie, kaplica, a więc przestrzeń święta, dom boży, w którym znajdowały się przedmioty, mające moc odpędzania i niszczenia demonów: krzyż, święte obrazy, a nierzadko także cenne relikwie<sup>224</sup>.

Do najsłynniejszych obrazów strzegących w Rzeczpospolitej bramę miejską należał wizerunek *Matki Boskiej Ostrobramskiej*. Umieszczona w Ostrym Końcu w nowej bramie nazywanej wcześniej Ruską w r. 1498, stała się odtąd opiekunką całej społeczności w sensie metaforycznym, co najlepiej oddają pierwsze słowa skierowanego do niej hymnu: *Która Ostrej strzeżesz Bramy...*

W inwentarzu zamku w Ołyce z połowy XVIII w. czytamy o kaplicy umieszczonej w bramie poniżej kamiennej statui św. Michała Archanioła<sup>225</sup>. Znajdował się w niej ołtarz,

w którym obraz Matki Naj[świętszej] Częstochowskiej, korona na głowie mosiężną pozłacaną jedną, a druga u Pana Jezusa trzymającego na ręku, sukienka atlasowa biała, na spodzie zaś pod ołtarzem orzeł na murze rznęty. U tego ołtarza gradus y sam

<sup>222</sup> Temu zagadnieniu poświęcony została rozprawa doktorska Michała Myślińskiego: idem, *Przedstawienia bramne w sztuce antycznej i bizantyjskiej. Geneza – symbolika – kult*, Kraków 1999 (rozprawa doktorska, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Różyckiej-Bryzek na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego), s. 105; zob. Myśliński 2002, s. 501-514. Galatowski utrwalił przypowieść o wodzu saraceńskim, który nie mógł przejechać przez bramę bosforską w Konstantynopolu – *евъ Конь не хотѣлъ ступити з мѣста* – gdyż wjazdu bronił wizerunek nadbramny Przepysznej Bogurodzicy – nie puszczając go do tego miejsca, któremu on często bluźnił, obroniła przed nim miasto i musiał zawrócić – *Галатовски* (Galatowski) 1665, s. 52v.

<sup>223</sup> Krasny 1997, s. 6-7.

<sup>224</sup> Lasek 2008, s. 3. Zob. Kobielius 2000, s. 195-227

<sup>225</sup> Św. Jerzy i św. Michał należeli do najbardziej cenionych obrońców – Lasek 2008, s. 4; Grzybowski 1990, s. 134-135.

stuł murowany, w wierzchu prętów żelaznych trzy, które mur wiążą z kluczami dwoma wzdłuż, a trzeci nade drzwiami wpoprzęg<sup>226</sup>.

I dalej następuje opis potężnych murów opasujących zamek. Byłby to przykład pomieszczenia kaplicznego włączonego w obieg murów obronnych, które mogły przyjmować charakter apotropaionu. Kaplice te, mając zazwyczaj niewielkie rozmiary, miały utrudniony dostęp, co przy znacznej niekiedy odległości od głównych zabudowań zamkowych pozwala je odczytywać jako potwierdzenie ich nadzwyczajnej, protektywnej i apotropaicznej funkcji<sup>227</sup>. Wiadomo na przykład, że w średniowieczu miał się znajdować na Bramie Chełmińskiej w Toruniu obraz *Matki Boskiej Łaskawej*, dla której zbudowano po 1632 r. specjalną kaplicę nadbramną<sup>228</sup>. Idea obronności wiązana z obrazem w powyższych przypadkach była wyrażona zatem w sposób możliwie dosłowny, zgodnie ze starożytną i bizantyńską tradycją obrazu nadbramnego, do którego ta funkcja należała.

Topos ocalenia miasta powracał niczym klamra spinająca dzieje chrześcijaństwa. Tak, jak Konstantynowi przed bitwą przy moście Mulwijskim miał objawić się znak krzyża z wieszczą zapowiedzią, iż w tym znaku pokona wroga Maksencjusza, którego późniejsza tradycja widziała wbrew prawdzie jako nieprzychylnego chrześcijanom, tak też król Jan III Sobieski miał widzenie opisane przez jego syna Jakuba, lecz zmodyfikowane w kierunku kultu maryjnego [17. dnia wyprawy pod Fischamend]:

znaleziono obraz podobny do Częstochowskiego z napisem: „pod tym znakiem Maryi Jan będzie zwycięzcą”, a z drugiej strony: „pod tym znakiem Maryi Janie zwyciężysz”; napis ten był malowany białą, jakby wycięty z papieru i każdy z nich był trzymany przez anioła<sup>229</sup>.

To zdarzenie miało miejsce już po wiedeńskiej odsieczy, a przed bitwą pod Parkanami, gdzie „podprowadzono na brzeg nasze armaty a piechota haniebnie zabijała ich [tj. Turków – M.P.K.] na moście”<sup>230</sup>.

<sup>226</sup> *Инвентари олицького замку*, s. 116-117.

<sup>227</sup> Lasek 2008, s. 5: „Włączone w obwód murów i niekiedy wyposażone w elementy pseudo-obronne, stanowiły jeszcze jeden punkt oporu, kolejne z obronnych urządzeń zamkowych, tym razem wysunięte przeciw nieprzyjaciołom duchowym”.

<sup>228</sup> Rozynowski 2003, s. 24. Osobnym tematem jest specjalna rola kultu Bogurodzicy w życiu Zakonu Krzyżackiego, której szczególną manifestacją była wielka figura Marii ustawiona ok. 1340 r. we wschodnim szczyście kościoła zamkowego w Malborku. Intrygująca była jej funkcja, zdaniem Andrzeja Grzybkowskiego wpisująca się w długą kulturę tradycję tzw. gigantów – bóstw opiekuńczych chroniących dane miejsce (Grzybkowski 1997, s. 172), to znów jawiąca się w opinii Szczęsnego Skibińskiego jako *porta clausa* z wizji Ezechiela (*Ez 44, 1-2*) (Skibiński 1982, s. 126-128), lub też po prostu jako widzialny znak potęgi Zakonu w opinii Janusza Turpindy (Turpinda 2009, s. 139: tam też rekapitulacja przytoczonych poglądów). Atak na figurę polskiego puszkarza w czasie oblężenia zamku w 1410 r. miał być przyczyną jegoślepienia (*ibidem, loc. cit.*). Pokryta w 2. poł. XIV w. mozaiką, być może przez warsztat wenecki, miała – według M. Dygo – przypominać o orientalnej, krucjatorskiej, genezie Zakonu przez konotacje charakteru posągu (użytej techniki) z dziełami bizantyńskimi (Dygo 1983, s. 492). Być może i tym razem refleks Bizancjum ujawnił się drogą pośrednią poprzez Czechy, z którymi Zakon pozostawał w silnych związkach artystycznych, wzięwszy w tym kontekście pod uwagę, że przy mozaice w tympanonie katedry św. Wita w Pradze pracować mieli Weneccjanie – Hledíková 2004. Składam podziękowania M. Walczakowi za zwrócenie na to uwagi.

<sup>229</sup> Jakub Sobieski, *Dyariusz wyprawy wiedeńskiej...*, s. 15. Zob. s. 321.

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 19.

Jednym z najstarszych *topoi* jest odwrócenie ataku – tak było w bitwie Suzdalczyków z Nowogrodzianami, kiedy to strzały skierowane w stronę obnoszonej po murach Nowogrodu ikony zawróciły bieg i raziły Suzdalczyków<sup>231</sup>. Pamięć o tym zdarzeniu z XII w. upamiętniono w ikonie z w. XV, słynnej, gdyż obrazowała nie tyle święto liturgiczne czy święty wizerunek, lecz cudowną interwencję ikony ingerującej w historię doczesną.

Na gruncie polskim podobne zdarzenie opisano w Żninie, gdzie nad bramą klasztoru, zatem znów zgodnie ze starożytną tradycją umieszczania ikon nadbramnych, znajdował się wizerunek Marii. „Gdy w roku 1709 Szwedzi Żnin zajęli, jeden z żołnierzy strzelił do tego obrazu, lecz kula odbiwszy się od obrazu, uderzyła bezbożnika, który natychmiast padł trupem”<sup>232</sup>. Obraz od tej chwili zasłynął cudami, które zaczęto spisywać w r. 1803.

Ikona – obraz dziedziczyła funkcję palladialną. Tak było w przypadku *Matki Boskiej Dominikańskiej* [3], do której śpiewano po koronacji w 1751 r.:

Tyś na trzech górach tron przy lwie zmoćniła Byś nieprzyjaciół bardziej stąd gromiła [...] Ciebie Królową od zwycięstwa zwali Nosząc po wojnach zawsze wygrywali, i kończąc wezwaniem: Bądź że nam Pani ku mocnej obronie Niech zawsze twojej doznam opiekę Tak tu docześnie, jako i na wieki. Amen<sup>233</sup>.

## Podsumowanie

Opisanie wyżej *topoi* należą do repertuaru zjawisk o charakterze nadnaturalnym, odnoszonych do wizerunków o specjalnym statusie. Akcentowanie tych opowieści naprowadzać musiało wiernych na myśl o ich wschodnim pochodzeniu. Znane są podobne precedensy z obszaru śródziemnomorskiego i Bizancjum. Tym, co wyróżnia zespół ikon w kościołach Rzeczypospolitej, to stały wątek zagrożenia turecko-tatarskiego, zaś ok. poł. XVII w. – szwedzkiego. Ikony stają się medium niczym *Mandylion* edeski w czasie oblężenia Konstantynopola w r. 626 – chronią miasta, społeczności i w końcu konkretnych wiernych, co odnotowywano w kościelnych kronikach. Najbardziej chyba osobliwe są legendy tzw. założycielskie, które dość często wykorzystują motyw pośredniczenia Tatarów w pozyskaniu ikon, które były albo poddane atakom z ich strony, albo też przejściowo znajdowały się w ich rękach.

<sup>231</sup> *Cudo ikony Znamienia (Bitwa Nowogrodzian z Suzdalczykami)*, lata 60. XV w., 166,3 x 120,8 cm, Nowogród, Muzeum, inw. 2184.

<sup>232</sup> Fridrich 1903, I, s. 80.

<sup>233</sup> Barącz 1891, s. 154-155. W przypadku tej ikony zapisano też cud interwencji pośredniej, która miała się wydarzyć w oblegany przez tatarskie wojska Smoleńsku, kiedy to Matka Boska z obrazu miała zwrócić się z wezwaniem do św. Merkurego Smoleńskiego: „W tym odezwała się do niego Marya, te z obrazu do niego mówiąc słowa: Slugo moy y Syna mego, idź przeciw Woysku Tatarskiemu, a wiedz o tym, że go noga nie wydzie. Na taki iawney Łaski hasło, wyszedł z mieczem [...]. Wpadł w obóz, hardemu Tyranowi ztrącił z karku głowę y całe wojsko na głowę poraził. Wracając się [...] Tam go dogoniwszy Tatarzyn ściął. Dziękować chcąc za męczeńską koronę, Pani swey, wziął głowę swoją na ręce [...] i złożył przed Tym obrazem” – Dąb-Kalinowska, s. 151; Kwiatkowska 2008, s. 22.

## IV

### OKCYDENTALIZACJA – RECEPCJA IKON W KOŚCIELE RZYMSKO-KATOLICKIM

#### IV.1. *Topoi* losów i cudów ikon-obrazów w Kościele powszechnym

##### IV.1.1. Topos odnalezienia ikony cudownie ocalałej – uroczystych jej przenosin do świątyni – oddawania czci przez wiernych różnych obrządków

Ikony wyróżniały się tym, że mimo niesprzyjających warunków pozostawały całe, odnajdywane po pożodze, bitwie<sup>1</sup> lub objawione na falach wody. Ten ostatni przypadek częsty w Bizancjum, pełnym legend o ikonach przybijających morzem do brzegów Athos, zmodyfikowany został w Rzeczypospolitej na przypadki obrazów wyławianych z rzek<sup>2</sup>.

Objawienie się ikony w nowym miejscu niemal od razu przekładało się na cudowne działanie. Tak też w 1709 r. ikona *Matki Bożej z Dzieciątkiem* objawiła się w Starym Korninie na Białostocczyźnie, stając się źródłem cudownych uzdrowień<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Do tej grupy legend należy niewątpliwie historia z czasów cesarza Romana III Argyrosa (1028-1034), który w czasie bitwy z saracenami w 1030 w pobliżu Aleppo stracił odwagę i opuścił swoje wojsko. Ośmieleni tym niewierni splądrowali jego obóz zdobywając liczne łupy. Gdy cesarz powrócił, znalazł w nim nietkniętą ikonę *Marii*, co według kronikarza Michała Psellosa natchnęło go odwagą i wlało nowego ducha w jego wojsko: „Zaprawdę, ikona samej Bogurodzicy została mu pokazana, wizerunek, który rzymscy cesarze brali ze sobą zgodnie ze zwyczajem na wyprawy, by prowadził i opiekował się całą armią. Tylko ona nie została zabrana przez wroga. Gdy cesarz ujrzął jej piękne oblicze, natychmiast urosło jego serce i wziął ją w swoje dłonie – lecz żadne słowa nie są w stanie opisać tego, jak mocno ją ścisnął, jak zrosił ją łzami, jak gorące słowa do niej kierował, jak przywoływał łaski Najświętszej Marii Panny udzielane w przeszłości, kiedy jej przychyłność pomagała i ratowała rzymską moc w chwilach zagrożenia” – Psellus, *Fourteen Byzantine Rulers*, s. 69-70, tłum. za: Pentcheva 2002, s. 32.

<sup>2</sup> Zob. przypominaną wcześniej legendę ikony *Matki Boskiej Brackiej*, wyłowionej z Dniepru. Czczona z kolei w monasterze w Jabłecznej, *Hodegetria* miała zostać wyłowiona z Bugu, a topos ten przywołuje również Pruszcz w odniesieniu do obrazu *Pasji* w krużganku kościoła krakowskich dominikanów, „o ktorej jest tradycja pewna, że Wisłą rzeką niewiedzieć z kąd przyплыnęła pod Kraków, a była na rzece czas nie mały, gdyż się nikomu brać nie dopuściła, iak skoro przyszli Oycowie Dominikáni” – Pruszcz 1662, s. 1 (A); Pruszcz 1740, s. A (1).

<sup>3</sup> W efekcie zaczęły do Starego Kornina przybywać rzesze pielgrzymów z Litwy i Korony i zaistniała potrzeba rozbudowy cerkwi, wzniesionej w r. 1631: „Druga część takową przybudował, na robotnika nie rachując, na drzewa i wikt swego wydał złotych czterdzieści własnych, a Imsc Pan Podleśniczy dołożył reszty złotych dwadzieścia” – *Księga cudów*, s. 2; Korch 2000, s. 74-87.

Bardzo często ikona objawiała się na drzewie, którym mogła być lipa lub grusza. Na tym drugim objawiła się np. ikona *Matki Boskiej Żyrowickiej* w w. XV w Żyrowicach nieopodal Słonimia. Ujrzeć ją mieli pasterze, a w istocie światło, jakie biło od niewielkiej, kamiennej ikonki (6 x 4-5 cm)<sup>4</sup>. Jako analogia nasuwa się tu płasko-rzeźba *Matki Boskiej Leśniańskiej*, wykonana w kamieniu o nieco większych wymiarach: 29,3 x 31,4 cm, która mogła być pierwotnie polichromowana<sup>5</sup>. I w tym przypadku ikona objawić się miała w blasku na drzewie dzikiej gruszy dwom pasterzom w r. 1683 lub 1684. Trudno się oprzeć wrażeniu, że oba zdarzenia zawierają w sobie głębszy sens nawiązań do Zwiastowania ewangelicznego<sup>6</sup>. Ów topos wykorzystany miał zostać również przez pewnego pustelnika – szalbierza, który osiadł w XVIII w. na Górze Witosławskiej i niedługo potem miał odkopać w ruinach zamku objawiony mu obraz *Matki Boskiej*<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Po cudownym objawieniu obrazu pastuszkowie mieli go zanieść do pana swojego Aleksandra Sołtana, Podskarbiego Litewskiego, który wobec nieudanej próby zachowania obrazu dla siebie zbudował dla niego cerkiew – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 72v-73v. W miejscu odnalezienia ufundowano cerkiew, która stała się sercem Monasteru Żyrowickiego, powstałego w połowie w. XVI. Od 1613 pozostającego w rękach bazylianów, którzy koronowali słynącą łaskami ikonę – Barącz 1891, s. 306-307; *Z dawna Polski...* 1996, s. 52; Charkiewicz 2000, s. 83; Chomik 2004 – tam literatura na s. 151, przyp. 16.

<sup>5</sup> *Matka Boska z Jezusem*, ikona (?), kamień (piaskowiec), 29,3 x 31,4 x 4,6 cm, sukienka złota z kamieniami szlachetnymi i perłami fund. księżnej Anny Radziwiłł, Leśna Podlaska, bazylika pw. Narodzenia NMP; śś. Piotra i Pawła; *Z dawna Polski...* 1996, s. 243, poz. i il. 67. W istocie istnieje rozbieżność nawet co do tego, gdzie znajduje się oryginał, wersja katolicka: <<http://www.diecezja.siedlce.pl/diecezja.php?i=42&cid=5>>: „Klasztor pauliński objęły prawosławne zakonnice, które uciekając w czasie I wojny światowej, zabrały ze sobą znajdującą się w cerkwi kopię obrazu, sądząc, że to oryginał. Po odzyskaniu niepodległości państwa polskiego oo. paulini wrócili do Leśnej. Po długich poszukiwaniach w roku 1926 odnaleziono obraz ukryty u ss. benedyktynek w Łomży. Badania wykazały, że ostatni biskup katolicki Janowa – Beniamin Szymański, wielki czciciel Najświętszej Panny, przewidując popowstaniowe represje, ukrył oryginał *Matki Bożej Leśniańskiej* w Łomży, w bocznym ołtarzu. Biskup umarł, jedyna wtajemniczona przeorysza klasztoru także i tak byłby ślad zaginął, gdyby nie intensywne poszukiwania. W 1927 r. udała się z Siedlec niezwykła procesja, sam biskup wraz z tłumem wiernych pieszo przenieśli cudowny obraz do Leśnej”.

Wersja prawosławna: <[http://lublin.cerkiew.pl/parafie.php?id\\_n=10&cid=199&type=history](http://lublin.cerkiew.pl/parafie.php?id_n=10&cid=199&type=history)>: „W obliczu wydarzeń dziejowych w sierpniu 1915 roku Leśniński Monaster Najświętszej Marii Panny został ewakuowany w głąb Rosji. Kontynuatorem tradycji Leśnińskiego Monasteru po dzień dzisiejszy jest klasztor prawosławny w miejscowości Provemont. (ok. 40 km od Paryża). Siostry zakonne zabrały ze sobą do Francji oryginał słynącej cudami Ikony Matki Boskiej Leśniańskiej a także częśćkę relikwii św. Męcz. Ihumena Atanazego Brzeskiego – wielkiego obrońcy Prawosławia”. Por. Zalewski 1988; Sosna 2001, s. 304-305; Tomalska 2006, s. 308-309. Tego typu spory o posiadanie obrazu sięgają w. XVII – Gil 2009, s. 117.

<sup>6</sup> Wizerunek prezentuje typ *Hodegetrii Dexiokratousy* (trzymającej Emmanuela na prawej ręce) i jest ona też przykładem sporu o przynależność, a nawet dzieje czczonego lokalnie wizerunku między prawosławnymi a katolikami, co było raczej wyjątkiem, aniżeli regułą. Wobec częstych zmian właścicieli, w wyniku wojen czy w obliczu zaborów zdarzał się niekiedy spór co do tego, która społeczność wiernych obrządku wschodniego czy też zachodniego posiada obraz oryginalny. Odbiciem tego są kontrowersje związane z wizerunkiem *Różanostockim* – Fridrich 1911, 4 [2008], s. 70; Sosna 2001, s. 242 n. Podobnie w miejsce ikony *Matki Boskiej* w Jurewiczach pojawiła się kopia, w efekcie fortelu, lecz bez podobnych konsekwencji – Fridrich 1911, 4 [2008], s. 69.

<sup>7</sup> Kracik 1975, s. 151. Niezwykłe powodzenie eremity według Kracika wskazywało na wysoki stopień zrytualizowania świadomości zbiorowej, której wystarczył „święty” obraz oraz „mało prawowierna paraliturgia”.

Najczęściej jednak spotykamy się z legendami o cudownym ocaleniu ikon-obrazów z pożarów, kłeskach chyba najbardziej elementarnych w Rzeczypospolitej. Tu również jak echo powraca starożytny topos, który obecny jest np. w narracji Zosimosa o cudownie ocalałych posągach pogańskich jeszcze w pożarze Konstantynopola w r. 404, co potraktowano jako znak zesłany od bogów<sup>8</sup>.

Tak też ocalała ikona *Matki Boskiej Rudeckiej* odnaleziona została w zgłiszczach cerkwi Żeleznice na Podolu, spalonej w wyniku rajdu tatarskiego w r. 1612, jaki nastąpił po bitwie pod Sasowym Rogiem, o której wspomnieli kronikarz mołdawski Miron Costin<sup>9</sup>. Utrwalone w pamięci zbiorowej okoliczności odnalezienia ikony są zarazem ciekawym świadectwem repetycji tego typu narracji:

Pod Czas Incursiy Tatarskiej Ao' Dni' *Millesimo Sexcentesimo Decimo Secundo*, gdzie Stephan Potocki in *Moldawia penes locum Sasowy rog durum amisso exercitu in manus Christiani Nominis hostes Venit*: Tatarowie *Victoria elati et Constantino Mobila Palatino Moldawia interfecto in Podoliam et Russiae partes irruentes*. Wiesz pomienioną Żelesnicę y Cerkiew spalili Obywatele Villae Zelesnica gdzie kto mógł Vchodzili, a *interim Christi Nominis nieprzyjaciel praeda et spoliis[?] onustus ad prioprios laves vedyt, qui bus abeuntibus* lud po lasach rozproszony, zgromadził się, budując znowu Cerkiew. Znaleziony jest na onym że mieyscu wpopiele tam gdzie Cerkiew stała, na Tablicy lipowej Greckiem albo Ruskim sposobem Malowany Obraz Naswięszy PANNI *miraculosae* od ognia wolny y nienaruszony, tylko kilka wzdęcia wmalowaniu na ramach y samem Obrazie zostało. Ktory Obraz Naswięszy PANNI. pomieniony Pan Curilo. ochędożywszy z prochu *cum debita venerentia* oddał go do Koscioła Rudewskiego gdzie na ten Czas iego maientnosc była [25. Wypis 1].

Oto bowiem podobne wydarzenia miały mieć miejsce dwieście lat później na Lubelszczyźnie:

Był rok 1812. Po klęsce pod Moskwą armia Napoleona powracała do Francji. Za nią podążały oddziały rosyjskie. Więść o ich nadejściu budziła przerażenie wśród ludzi. Przed zbliżającym się oddziałem Czernyszewa, ksiądz i okoliczna ludność skryli się w pobliskim lesie. Pułk Kozaków po dotarciu do Horbowa zrabował dwór i plebanię, zbezczeszczył kościół, po czym oddalił się w kierunku Białej Podlaskiej. Ukrywająca się ludność zaczęła powracać do domów. Ksiądz wróciwszy do kościoła zastał wewnątrz świątyni zniszczone: połamane obrazy, szaty i bieliznę kościelną pociętą, przedmioty liturgiczne zrabowane. Na szczęście nie wszystko zostało stracone – wśród przerażającego ogromu zniszczeń spostrzegł obraz Matki Bożej. Uszczęśliwiony zabrał wizerunek, oczyścił i umieścił na plebanii<sup>10</sup>.

Zgodnie z podobną legendą, obraz *Matki Boskiej Hodegetrii* czczony w Międzyrzeczu Ostrogskim [26], pochodzić miał z kościoła w Połonnem i ocaleć cudownie w czasie spalenia kościoła przez schizmatyków w początkach XVII wieku<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Zosimos, *Nowa historia* V, XXIV,8; Adamiak 2000, s. 22.

<sup>9</sup> „Toczyła się ta walka pod Sasowym Rogiem w roku 7120 [1612]. Tatarzy potem natychmiast poszli na grabież do Polski, uderzając nagle i niespodziewanie zabrali wiele łupów oraz wielu ludzi uczynili niewolnikami” – Costin 1998, s. 121.

<sup>10</sup> <<http://www.horbow.siedlce.opoka.org.pl/>>.

<sup>11</sup> Baranowski 2003, s. 69.

Wspólny los dotykał obrazów cechowych, tak więc po spaleniu kościoła i klasztoru bernardynek w Wilnie przez wojska rosyjskie w r. 1655 „cudownym sposobem tylko obraz [Matki Boskiej zw. Świętomichalską] ocalał bardzo mało uszkodzony”, po czym zespół odbudowano, a specjalnie powołana przez biskupa wileńskiego Aleksandra Sapiechę komisja 13 lutego 1670 r. wydała dekret o cudowności obrazu<sup>12</sup>. Zdaniem Andrzeja Karczmarzewskiego, wątek odporności na ogień zgodny jest z ludowym pojmowaniem ognia, jako żywiołu świętego, który nie mógł szkodzić cudownym wizerunkom<sup>13</sup>. Tak oto, gdy w 1616 r. paliło się pół wsi i kościół w Pierścu na Śląsku Cieszyńskim, cudownym sposobem z tegoż ognia z kościoła „wyłoz obroz św. Mikołaja”<sup>14</sup>. Wątek ten powraca nawet w narracji o chuście św. Weroniki utożsamionej z *Mandylionem Edesskim* w relacji o Fabiana Birkowskiego, przy powołaniu się na historię Ewagriusza, „iż dla tego obrazu miasto Edessá od ognia często bywała wolna”<sup>15</sup>.

Znów cud ten odnotowano w odniesieniu do ikony ze Starego Kornina. Oto na początku w. XVIII ikona *Matki Boskiej* w Starym Korninie ocalała mimo pożaru, jaki wywołała postawiona przed nią zapalona świeca. Pożar uszkodził podstawę ołtarza a „obraz tylko okurzony został”<sup>16</sup>. Po tym zdarzeniu często znajdowano przed ikoną palącą się świecę, w czym upatrywano łaski Bożej.

W Krakowie podczas pożaru kościoła, gdy się w nim wszystko do szczytu spaliło, ocalał jedynie ten obraz [Hodegetrii], wyniesiony przez staruszka jakiegoś z pośrodku szalejących płomieni; przez co większej jeszcze sławy nabył u wiernego ludu<sup>17</sup>.

To samo zapamiętano w odniesieniu do ikony kamiennej, zapewne enkolpionu, *Matki Boskiej Żyrowickiej* – cerkiew wzniesiona dla tego wizerunku „pogorywała, á Obraz cały y nienaruszony zostawał, y ná kámięń, który iest pod Cerkwią, pod górą, uchodził”<sup>18</sup>.

Cud tego typu w kościele w Nawrze [23] poprzedzony był przez nadzwyczajne znaki i zjawiska: przez pięć lat widywano czasami tak wielką światłość w kościele, że ludzie oblegali świątynię myśląc, że płonie. Zdarzenia te spowodowały, że rodzina Kruszyńskich złożyła ofiarę 1500 polskich złotych na wykonanie wiecznej lampy przed obraz *Matki Bożej* i oto gdy w 1777 r., przez nieostrożność pozostawiono w kościele w Nawrze palącą się świecę,

<sup>12</sup> Nowakowski 1902, s. 726; Baranowski 2003, s. 31. W kościele dominikańskim w Kamieńcu Podolskim czczono obraz *Matki Boskiej Różańcowej* licznymi obwieszony wotami, „który pod czas pożaru dwukrotnego kościoła od ognia był nietknięty” – Barącz 1891, s. 102-103.

<sup>13</sup> Karczmarzewski 1992, s. 83.

<sup>14</sup> Cyt. za: Kracik 1991, s. 182. W istocie chodziło o posąg świętego.

<sup>15</sup> Birkowski 1629, s. 68.

<sup>16</sup> *Księga cudów w Starym Korninie*, s. IX.

<sup>17</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 214. Podobny *topos* w odniesieniu do fresku *Matki Boskiej* w kościele karmelitów w Krakowie podał Pruszc, piszący o pożarze, który zniszczył świątynię w czasie ataku Szwedów: „Kościół y Klasztor zgruntu zruinowány, y ogniem znieśiony (rzecz dziwna) sam tenże Obraz z iedną sztuką muru swoicy Káplíce został” – Pruszc 1662, s. 24; Pruszc 1740, s. 27.

<sup>18</sup> Pruszc 1662, s. 52; Pruszc 1740, s. 58.



wybuchł pożar ogarniając cały ołtarz tak, że płomień wydostawały się na zewnątrz. Obraz jednak nie uległ zniszczeniu, a ogień został z łatwością ugaszony kilkoma garściami śniegu i niewielką ilością wody<sup>19</sup>.

Zdarzenia podobne powtarzały się w odniesieniu do innych obrazów: np. *Matki Boskiej Chelmińskiej*, której „obraz piękny, na drzewie malowany” chowała w domu zacna rodzina Stołowskich. I gdy wybuchł w niej pożar, „wtem w ogniu zapada się chata, a pośród płomieni unosi się obraz Maryi i w cudowny sposób płynie po powietrzu [...]”<sup>20</sup>. Ten ostatni przekaz wyróżnia się położeniem akcentu na aktywną rolę samego obrazu, który niejako sam musiał wydostać się z płomieni. Dokładnie taki los spotkał obraz *Matki Boskiej Sokalskiej*, który w XIV w. miał się znaleźć w Sokalu, gdzie zasłynął licznymi cudami. Miał znajdować się najpierw w cerkwi, która spłonęła podczas najazdu tatarskiego, całkowicie niszczącego miasteczko. Wbrew ogólnemu przekonaniu, że obraz spłonął w pożarze, znaleziono go w nienaruszonym stanie i fakt ten uznano za cudowny. Co więcej, odtąd on sam „od Tatarskich rąk wielu ludzi, y ognia gwałtownego wybawił”<sup>21</sup>.

Na plakiecie srebrnej z r. 1648, zachowanej w kościele parafialnym pw. Zwiastowania NMP w Czerwińsku nad Wisłą nad ogarniętym płomieniami miastem unosi się Matka Boska w półpostaci z Jezusem na prawej ręce, który wyciąga ręce z różańcem znad obłoków do kłębiących się w dole ludzi, rozrzucających w geście rozpaczony ręce, lub unoszących w górę skrzynie, zapewne z dobytkiem<sup>22</sup>. Z inskrypcji wynika, że zobrazowano tu pożar miasta Zakroczymia, zaś Maria trzymająca berło opisana została jako *Matka Boska Różańcowa*, Królowa Nieba i Ziemi.

Ogień nie utożsamiał jedynie tego, co złe, zwłaszcza traktowany jako źródło światła lub nawet życia. Światło, płomień świec były nośnikami energii boskich, życiodajnych, jak to obrazuje słowami *Akatyst* i odnosząca się do jego ilustracji w swoich zaleceniach *Hermeneia*<sup>23</sup>, np. do wersu: [„Przed nami święta Dziewica jako”] *Światłodająca pochodnia*, należało malować Marię pośród chmur, trzymającą Jezusa w ramionach, otoczoną blaskiem i rozchodzącymi się ku dołowi promieniami, ku ciemnej grocie z kłęzącymi ludźmi unoszącymi wzrok ku górze.

Utożsamienie światła z życiem dobrze obrazuje *passus* z kazania na pogrzeb ks. Piotra Skargi, w którym płomień świecy jest znakiem energii życia:

ná ten czas gdy to piszemy posłał był świecę woskową białą do Częstochowy X. Skargá / którą sam urobił / áby przed obrazem naświétszey P. Máryey / który tám iest / zgorzał. Rzecz dziwna / y pamięci godna / w ten dzień y ten czas / to iest 27. Sept. po Nieszpornych godzinách ona świeca dogorzawszy zgásła / kiedy ten który iá posłał tu w Krakowie zgásł. Zgásła świeca słowá Bożego w puł Kościoła zápalona; umárl nie tylo słowy / ále żywotem doskonały Káznodzieiá<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 98; Miszewski 2009.

<sup>20</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 54.

<sup>21</sup> Pruszc 1662, s. 39; Pruszc 1740, s. 44. Wýbudowano dla niego drewniany kościół, nad którym opiekę sprawowali kapłani obrzádku łacińskiego – Jusiak 2005, s. 290.

<sup>22</sup> Gradowski, Pielas 2006, il. 11, kat. 80/125.

<sup>23</sup> *The 'Painters' Manual...*, s. 308-313.

<sup>24</sup> Birkowski 1612, s. 27.

Uroczystego przeniesienia obrazu-ikony do świątyni doświadczała praktycznie każda ikona uznana za cudowną. Znamienne, że zaraz potem odnotowywano liczne łaski i cuda służące sławie wizerunku. Dość często również uroczyscie obchodzono pamiątkę translacji. Tak było w przypadku ikony *Szamotołskiej* [12], której obchody w r. 1762 uświetnił swoim wystąpieniem ks. Jan Kanty Toryani. W r. 1666, kiedy to wprowadzano ikonę do świątyni, zorganizowano procesję wokół rynku i po ulicach miasta pokrytych dywanami i ozdobionymi drewnianymi bramami. Uczestników było tak wielu, że zabrakło dla nich „chleba, piw, wody nawet samej w studniach nie stało y nie każdemu dało się być uczestnikiem widzieć tego obrazu”<sup>25</sup>.

Uroczyscie wprowadzono do kościoła karmelitów w Gudohajach ikonę [21], która należała wcześniej do rodziny Wojnów i czczona była w specjalnie zbudowanej dla niej kaplicy. Introdukcja nastąpiła w trakcie uroczystej procesji w święto Narodzenia NMP 8 września 1764 r., a wówczas

Całe Gudohaje przybrały uroczysty wygląd, wzniesiono bramy na miejscach przemówień, które zostały pięknie przyozdobione. Cała droga od wejścia do kościoła na kilka stadiów była wysłana dywanami i kwiatami [...]. Melodyjna muzyka mieszała się z dźwiękiem dzwonów kościelnych<sup>26</sup>.

Pogranicze dwóch wielkich kultur – wschodniej i zachodniej przebiegające w obrębie ziem dawnej Rzeczypospolitej odznaczało się występowaniem zjawiska niezwyklego, mało dotąd poznanego, a zasługującego niewątpliwie na większą uwagę. Tym zjawiskiem była swoista *s o l i d a r n o ś ć* chrześcijan różnych obrządków manifestowana poprzez kult pewnych obrazów czy ikon, z reguły Matki Boskiej z Dzieciątkiem, związany niekiedy z „przemieszczaniem się” owych wizerunków między świątyniami obu obrządków, co, jak się wydaje, stanowi inną specyfikę polsko-ruskiego pogranicza kulturowego<sup>27</sup>. Charakterystyczne było również i to, że o ile stosunkowo łatwo było przeniknąć ikonie „greckim albo ruskim sposobem malowanej” do wnętrza świątyni katolickiej, o tyle fizyczna obecność obrazu zachodniego w cerkwi była praktycznie niespotykana. Temu przenikaniu służyło zacieranie granic między ikoną a obrazem, możliwe dzięki tendencjom stylowym malarstwa pobizantyńskiego, które z jednej strony stworzyły pewien uniwersalny kanon Madonn z Dzieciątkiem w ramach tzw. szkoły italo-kreteńskiej, oparty na późnopaleologowskim linearyzmie, a z drugiej poddawały się wpływowi estetyki i systemom dekoracyjnym malarstwa zachodnioeuropejskiego. Na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej sprzyjała temu dodatkowo jednorodność technik warsztatowych mistrzów wykonujących zamówienia dla cerkwi bądź kościołów. Zdaniem

<sup>25</sup> Wiroboski 1666, s. 36; cyt. za: Jodłowski 1989, s. 268.

<sup>26</sup> Wanat 2006, s. 24.

<sup>27</sup> Z reguły każdy taki obraz posiada swoją legendę, przytaczaną w różnych „historiach cudownego wizerunku”, na ogół wielce apologetycznych, charakteryzujących etapy tworzenia szczególnej „pozycji” obiektu kultu w społeczeństwie. Występuje on w opisach jako medium boskiej mocy, odczuwalnej na dwóch płaszczyznach – ogólnospołecznej, związanej z antyczną formułą palladialną, według której obraz pełni wobec społeczności funkcje opiekuńcze, akcentowane szczególnie w przypadkach zagrożenia, oraz – indywidualnej, w której podkreślana jest jego „powszednia” rola pośrednicząco-wstawiennicza – rola medium wyjednającego łaski dla konkretnych osób.

Alicji Karłowskiej-Kamzowej, opisany zabieg mógł być zastosowany już w odniesieniu do wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej*, który

uznać wypada za kreację bizantyńską, choć przypuszczalnie nie jest to bezpośrednio dzieło pędzla malarza tego kręgu kulturowego, a jedynie wierne powtórzenie, oddające treści pierwowzoru i środki formalne, poprzez które zostały one wyrażone. Sam sposób malowania, bardziej miękki, zacierający dyscyplinę linearną tak typową dla malarstwa bizantyjskiego – jest łaciński<sup>28</sup>.

Przykładami wizerunków o podwójnym statusie – ikony-obrazu są ikony *Matki Boskiej Rudeckiej*<sup>29</sup> oraz *Matki Boskiej Ostrogskiej*<sup>30</sup>, które w tym samym, 1612, roku zaistniały w obrębie kultury Kościoła Zachodniego, czczone odtąd jako obrazy c u d o w n e. Pomimo, że ikona *Rudecka* była przecież kanonicznym, ortodoksyjnym ujęciem *Hodegetrii* otoczonej prorokami, Joachimem, Anną i czterema hymnografami bizantyńskimi, stanowiła ona wielką świętość kościoła parafialnego w Rudkach, a forma jej kultu miała charakter katolicki i w niczym temu nie przeszkadzała pamięć o pochodzeniu ikony z cerkwi w Żeleźnicach na Podolu. Obraz *Matki Boskiej Rudeckiej* stanowi dobrze udokumentowany przykład obrazu doznającego czci ze strony reprezentantów obu Kościołów. Ofiarodawcami wot dziękczynnych na obraz byli przeważnie wierni katolicy, gdyż odkąd znalazł się w Rudkach ów *Imago Thaumaturga B. V. Mariae*<sup>31</sup>, „cuda i łaski stanowią jego historię”<sup>32</sup>, potwierdzone wotami, jakimi zaczęto go obdarowywać już przed połową w. XVII. Odtąd ikona stała się celem licznych pielgrzymek, a Rudki – ośrodkiem maryjnego kultu przyciągającym przybyszów często z dalszych, nie tylko okolicznych terenów. „Nabożeństwo i ufność [...] stały się powszechnymi”, a do kościoła rudeckiego *ad Imaginem Miraculis*, wpływały wota srebrne i złote. Kult wizerunku był tym większy, im bardziej powszechny. Dlatego istotne było podkreślanie, że cześć oddawali mu również innowiercy, a pielgrzymki przybywały nawet z bardzo odległych regionów. Charakterystyczne było to zjawisko, co zrozumiałe, dla obszarów pogranicza. To co wspólne, np. dla *Matki Boskiej Sokalskiej* i *Matki Boskiej Rudeckiej*, to właśnie fakt pielgrzymowania do tych obrazów w okresie późniejszym ludności polskiej i ruskiej.

Niemniej przekonująca wydaje się relacja Martina Grunewega, który zaświadczał o kulcie bardzo przecież zróżnicowanej narodowościowo i religijnie społeczności Lwowa w odniesieniu do wizerunku Bogurodzicy u dominikanów, że „bez wątplenia w pierw był uwielbiony przez Greków lub Rusinów”, posiadając obecnie tak wiele ozdób

<sup>28</sup> Karłowska-Kamzowa 1984, s. 58-59.

<sup>29</sup> Kruk 1995.

<sup>30</sup> *Duce Janusio exportata A. 1612 Ecclesiae Mederecensi ad oppidum Ostrog Fratrum Min Conventualium S Francisci illata* – Kraszewski 1858, s. 4.

<sup>31</sup> *Schematismus* 1899, s. 87-88.

<sup>32</sup> Kamiński 1879, s. 35. Przytoczone niżej relacje dotyczące form kultu obrazu rudeckiego pochodzą z tej właśnie monografii oraz z najstarszego zachowanego rękopisu związanego z ikoną – *Kroniki kościoła rudeckiego* prowadzonej od w. XVII, na której oparł się ks. Kamiński – *Rudki* 1613.

ofiarowanych nie tylko przez katolików, lecz również przez innowierców Rusinów i Ormian, ponieważ Bóg czyni bez przerwy wielkie cuda przy tym obrazie. Rzadko kiedy odchodzi bez pomocy i pociechy ten, który z nabożeństwem modli się przed tym obrazem [3. Wypis 1].

Szymon Okolski zaś wskazał na popularność kultu: *Habet haec Ecclesia quatuor imagines in quatuor altaribus B. V. Mariae magna celebritate a populis frequentatas* [3. Wypis 2].

Znamienna jest w omawianym kontekście historia obrazu *Matki Boskiej Sokalskiej* i jej naśladownictw. Obraz miał być malowany jeszcze w XIV w. na wzór *Hodegetrii* z Częstochowy, by stać się w ciągu kolejnych stuleci obiektem kultu obu obrządków, otaczany opieką przez zakon bernardynów od 1599 r., a w 1724 koronowany koronami papieskimi<sup>33</sup>. Od tego czasu tworzono zbarokizowane i zarazem zlatynizowane kopie cudownego wizerunku, z których jedna przeszła z rąk zakonnicy do unickiej cerkwi w Siemionach, gdzie umieszczono ją w barokowym ołtarzu pod suknią wykonaną na modłę bizantyjską przez gdańskiego, protestanckiego zapewne, złotnika, na zamówienie katolickich kolatorów<sup>34</sup>. Jak przypomniała Maria Kałamajska-Saeed, taka praktyka była codziennością w Rzeczypospolitej po w. XIX, który przyniósł głębokie podziały podsycane przez zaborcę.

#### IV.1.2. Topos cudownego wskazania miejsca pozostawienia

Powtarzającym się tu schematem była konieczność pozostawienia ikony w miejscu, w którym ciągnące wóz z obrazem zwierzęta nie chciały iść dalej. Jest to jeden z bardziej trwałych elementów legend mających korzenie starożytne. Jest obecny w legendzie o relikwiach św. Menasa (285 – ok. 309), legionisty rzymskiego, męczennika egipskiego czasów Dioklecjana, którego ciało po śmierci było palone przez trzy dni przez żołnierzy rzymskich, lecz pozostało nienaruszone. Jest to wyraźne echo symboliki trzech dni, odniesionej do Pasji Chrystusa i znaku Jonasza. Co też znamienne, według jednej z legend wielbłądy dźwigające sarkofag ze szczątkami Menasa w drodze powrotnej z Frygii odmówiły posłuszeństwa i nie chciały iść dalej, według innej – to siostra przywiozła szczątki brata do Aleksandrii, gdzie natchniony objawieniem arcybiskup kazał załadować je na wielbłąda, by ten sam znalazł drogę do miejsca pochówku i tam, gdzie wielbłąd ukląkł, wybudowano kryptę i złożono do niej relikwie św. Menasa w srebrnej trumnie<sup>35</sup>.

Trzykrotne próby to jeden z bardziej trwałych *topoi*. Tak oto trzykrotnie próbowano ruszyć z obrazem *Matki Boskiej Częstochowskiej*, lecz bez powodzenia, bo „konia go potom z miejsca ruszyć nie mogły. Oni mniemając, aby się dałą drogą spracowały, drugie przyprzęgli mocniejsze, k tym i trzecie, ale to nic nie pomogło”<sup>36</sup>. Trzykrotnie też próbował odmalować wiernie obraz *Częstochowski* Jakub Wężyk i dopiero za ostatnim razem, gdy „wziąwszy swoje instrumentá y fárby / szedł do

<sup>33</sup> Pruszcz 1662, s. 21; Pruszcz 1740, s. 23-24; Kałamajska-Saeed 1993a, s. 163-164.

<sup>34</sup> Kałamajska-Saeed 1993a, s. 165.

<sup>35</sup> Kościuk 2009, s. 25.

<sup>36</sup> *Najstarsze historie*, s. 211.

Częstochowy / chcąc go tám doskonale wymalować / á w domu swoim mieć” sprowadził tablicę z odrysowanym obrazem do domu. Ukończyć go miała ręka anielska, zaś „głos” mu polecił, by umieszczono ów obraz w kościele sokalskim<sup>37</sup>.

Podobnie próbowano przenosić obraz *Matki Bolesnej* do fary w Chełmnie, lecz za każdym razem objawiał się na ścianie nad bramą miejską<sup>38</sup>. Trzykrotnie obraz *Matki Boskiej Uberskiej (Węgierskiej)* miał opuszczać Humenne w XIV w., po czym powracał do Starej Wsi<sup>39</sup> [zob. s. 156], gdzie spłonął podczas najazdu Tatarów w 1480 r.<sup>40</sup>, i trzykrotnie *Matka Boska Pocieszenia* objawiła się leżajskiemu piwowarowi Tomaszowi Michałkowi, a następnie Sebastianowi Talarczykowi pasącemu bydło w lasach pod Leżajskiem<sup>41</sup>, a innym razem „w pobliżu figury [...] konie niespodziewanie padły na kolana i ani powstać, ani dalej iść nie chciały”<sup>42</sup>. Trzykrotnie też poniesiony wokół ołtarza z ikoną-obrazem *Matki Boskiej Jurowickiej* Jakub Wiktoński w r. 1690 pozbył się niemocy i wrócił się szczęśliwie zdrowy na Wołyń, zaś niejaki Petrycki, gdy „trzy razy kościół cudowny obszedł z ślepoty i nędzy żebraczej szczęśliwie wyszedł dostatecznie, raz nazawsze, opatrzony sukursem Maryi”<sup>43</sup>.

Tak więc tego typu repetycją w XVI-wiecznych legendach jest informacja, że gdy Opolczyk zechciał przewieźć obraz do swojej ojczyzny, konie „wielkie jak wielbłądy” nie chciały ruszyć z miejsca. Gdy nie pomogła większa ilość koni, książę złożył ślub wybudowania klasztoru i osadzenia w nim paulinów, po czym konie ruszyły i pozwoliły złożyć obraz na Jasnej Górze<sup>44</sup>. Motyw powraca w dramatycznej scenie opisaną przez Rydzynskiego, gdy po wyniesieniu obrazu ze świątyni, jego ograbieniu, został pozostawiony na ziemi, a jeden z rabusiów wspominając na jego piękno zdecydował się go zabrać i na jego rozkaz włożono obraz na wóz, ale konie nie mogły ruszyć<sup>45</sup>.

Dłuższ odwołał się do tego toposu w odniesieniu do relikwii Krzyża Świętego w posiadaniu benedyktynów na Łyścu:

kiedys Litwini, których najazd sięgnął był Małopolski, zabrali owe relikwie Krzyża świętego, ale wiozący je wóz utknął w drodze i w żaden sposób konie nie mogły go ruszyć, a do tego wybuchła wśród nich zaraza. Za radą polskich jeńców odwieziono szczątki Krzyża na miejsce i w ten sposób Litwini mogli wrócić do siebie<sup>46</sup>.

W odniesieniu zatem także do ziem Rzeczypospolitej często powtarzaną była legenda o obrazie, ikonie lub relikwii, której nie udało się wywieźć lub też przewieźć

<sup>37</sup> Pruszc 1662, s. 21; Pruszc 1740, s. 23.

<sup>38</sup> Rozynowski 2003, s. 55.

<sup>39</sup> Karczmarszewski 1992, s. 78.

<sup>40</sup> Ruszel 1992, s. 63.

<sup>41</sup> Karczmarszewski 1992, s. 80; Ruszel 1992, s. 62.

<sup>42</sup> Bogdalski 1929, s. 18-19; Ruszel 1992, s. 62.

<sup>43</sup> Kolert 1743 [1853], s. 71, 133.

<sup>44</sup> Kos 2002, s. 126.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 206.

<sup>46</sup> Wyrozumski 2006; Starnawska 2005, s. 268: „Litwini zrabowali relikwię, ale nim opuścili królestwo, zwierzęta ciągnące wozy i powożący nimi ludzie padli martwi. Spytany o radę kapłan pogański wyjaśnił, że wozy nie ruszą, jeśli Litwini nie zwrócą na miejsce Lechiticam crucem alias ladszky Kresth”.

przez daną miejscowość<sup>47</sup>. Tak było też w przypadku obrazu *Matki Boskiej Rudeckiej*, którego „pomimo że kilka par koni zaprzężono, nie można [...] było ruszyć”<sup>48</sup>, jak i ikony w Chyrowej na Podkarpaciu:

Z lokalizacją cerkwi związana jest legenda mówiąca o tym, jak to w cudowny sposób znaleziona ikona Matki Boskiej, pochodząca z Węgier (dzisiejsza północna Słowacja) nie pozwoliła się wywieźć z powrotem wozem zaprzężonym w konie. Wywieziona wozem z zaprzęgiem wołów powróciła sama w cudowny sposób do Chyrowej, gdzie znalazła honorowe miejsce w nowo wybudowanej cerkwi<sup>49</sup>.

Także i obraz *Matki Boskiej Jurowickiej* trzeba było pozostawić w miejscu przeznaczenia, „ponieważ konie, biczem nagłone do biegu, pomimo wysiłków, nie mogły wózka poruszyć z miejsca”<sup>50</sup>.

Przydarzyć się to miało obrazowi w Chotowie na Kielecczyźnie, który zabrany przez Tatarów w nieznanych stronach „porzucony został, bo konie nie chciały dalej ciągnąć wozu, na którym wraz z innymi łupami był umieszczony”<sup>51</sup>. W ten nieco zmodyfikowany sposób powtórzony został topos związany z pozyskaniem obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, której kopią wszak był ów obraz, lecz bez blizn na obliczu Marii. To samo przydarzyło się obrazowi *Matki Boskiej Sidzińskiej*, której wizerunek skradziony został przez Tatarów, ale „konie wiozące obraz nie mogły dalej ruszyć. Przerażeni rabusie wyrzucili obraz z wozu, a w miejscu jego upadku na ziemię trysnęło źródelko”<sup>52</sup>. Innym razem pobożna właścicielka wsi Pisary miała wieść „ze wschodu dla domowej kaplicy obraz Nawiedzenia n. Maryi Panny, który jeden z członków jej rodziny, wracając z ostatniej krucjaty, w Konstantynopolu nabył”. Tu również odczytano wolę Bożą w fakcie, że wóz z obrazem stanął jak wryty w wąwozie paczołtowickim<sup>53</sup>.

Ten zakres cudów obejmuje objawienia ikon-obrazów na drzewach, szczególnie popularne w dawnej Rzeczypospolitej<sup>54</sup>. Zgodnie z obiegową legendą w ten

<sup>47</sup> Relikwie Krzyża Św. przyniesione na Ruś z Bizancjum przez księżniczkę Annę miały za króla Jagielly trafić do Krakowa, lecz pozostały u dominikanów lubelskich, gdyż mimo kilkakrotnych prób „konie żadną miarą ruszyć się nie mogły z miejsca” w r. 1420, jak zaświadczał: Pruszc 1662, s. 7; Pruszc 1740, s. 8-9. To samo z relikwiami Krzyża św. na Łysej Górze, kiedy Litwini chcieli je wywieźć: „Ten woz / ná ktorym była Reliquiá święta / gdy zá granice Polskie iuz do Lithwy miał przyjeżdżać bydło ten woz ciągnące żadną miarą nie mogło postąpić / y wozá ruszyć / á ktokolwiek z Pogąństwą chciał się wozu dotknąć / zaráz nagle zdechl” – Pruszc 1662, s. 6; Pruszc 1740, s. 7.

<sup>48</sup> *SGKP IX* (1888), s. 915; Kamiński 1879, s. 34.

<sup>49</sup> <<http://www.dukla.pl/dps/dps0503/komentarze.htm>>. Wariantem legendy jest sytuacja, w której konie nie pozwalały przejechać obojętnie obok ikony – taki cud miał mieć miejsce w XVIII w. w Łosicach, kiedy to konie ciągnące karetę z chorą psychicznie szlachcianką „nagle stanęły i nie było siły, aby je ruszyć z miejsca”. Kobieta zmuszona tym samym do postoju, dowiedziała się o cudownej ikonie, spędziła wiele godzin na modlitwie w cerkwi i „wyszła z niej całkiem ozdrowiała” – Średzińska 2005, s. 116.

<sup>50</sup> Czermiński 1910, s. 22.

<sup>51</sup> Rawita-Witanowski [2001], s. 243.

<sup>52</sup> *Sidzina* b.d., b.p.

<sup>53</sup> Połaczek 1914, s. 251.

<sup>54</sup> W zbiorach MNW znajduje się np. tzw. „święty obrazek” z postacią Matki Boskiej z Jezusem w mandorli na tle korony drzewa, pod którym kłęczą wierni z sylwetą kościoła w tle opisany

sposób objawić się miała ikona *Hodyszewska* [36], w lesie, na drzewie lipowym, po czym przeniesiona została do kapliczki w sąsiedniej wiosce Kiewłaki. Obraz następnie znikł, po czym objawił się ponownie na tej samej lipie. Z cudem tym związane ma być źródło krystalicznie czystej wody, której przypisywane są właściwości uzdrawiające.

Legenda o jego wielokrotnym odnajdywaniu w tym samym miejscu przypomina inny topos związany ze „szczerozłotym” posązkim św. Wacława w domniamanym miejscu jego śmierci. Wykopany przez rolnika i oddany do kościoła w Pradze miał nazajutrz zaginać, by objawić się w tym samym miejscu, co zdarzyło się potem kilkakrotnie, aż wybudowano *in hoc loco* kościół<sup>55</sup>. Ten motyw należy również do obiegowych formuł służących podkreśleniu, że należało respektować dokładnie wskazane miejsce. Tak było w przypadku wyżej przytoczonej historii obrazu z Pissar, dla którego postanowiono zbudować kościół na wzgórzu wąwozu, lecz zebrane drewno powracało stale na miejsce, gdzie wóz z obrazem stanął nieruchomo, i na nim musiano ostatecznie ową świątynię wznieść<sup>56</sup>. Późna relacja tego typu odnosi się do ikony-obrazu *Matki Boskiej* u dominikanów lwowskich, która w relacji Michała Wilczka po przeniesieniu do nowej kaplicy miała przemówić do mnichów, iż będzie pośredniczyć w modlitwach, „aleń godna jest, aby ten mój obraz w ozdobijszym został miejscu”<sup>57</sup>.

### IV.1.3. Topos płynących (krwawych) łez

Topos ten należy do najstarszych i najpowszechniej odnotowywanych cudów niezależnie od wschodniego czy też zachodniego pochodzenia obrazu. *Dar łez* odnotowany został już w w. VII, w dziele Jana Klimaksa, mnicha monasteru św. Katarzyny na Synaju<sup>58</sup>. Płacz tak ikon, jak i wiernych traktowany był jako akt samooczyszczenia za grzechy, znak ulokowany w systemie dewocji tak na Zachodzie, jak i na Wschodzie. Co ciekawe, na Zachodzie p ł a k a ł y nie tylko wizerunki świętych: podobizna bretońskiego władcy Karola de Blois np. miała zapłakać w r. 1367, gdy jego rywal i następca nakazał wymazać ją z fresku w kościele franciszkańskim w Dinan<sup>59</sup>.

Oleg Tarasov przywołał słowa Johna Huizingi, iż „dewocja wymagała pewnego zmiękczenia serca, w którym było miejsce na krótkie wybuchy płaczu, czy też lamentu”<sup>60</sup>. Podobnie w XVI-wiecznym moralizatorskim traktacie nt. życia domowego pt. *Domostroy* (rus. *Домостроу*) wydanym w Księstwie Moskiewskim przez

---

jako: *Prawdziwe wyobrażenie Statuy N. MARYI P. w kościele Rzeszowskim Br. Mniejszych, Reg. Obser. S. Franciszka, Prow. Russ. od R. 1513 cudami słynącej, ukoronowanej od Ojca S. Bened. Pap. XIV – MNW, Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego, nr inw. 13449/563/72.*

<sup>55</sup> Billewicz 1677-1678, s. 121.

<sup>56</sup> Polaczek 1914, s. 252.

<sup>57</sup> Rok, Wojtkiewicz-Rok 2006, s. 200-201.

<sup>58</sup> Tarasov 2002, s. 61.

<sup>59</sup> Przykłady tego typu: Vauchez 1992, s. 231-233; Mrozowski 1994, s. 139.

<sup>60</sup> Tarasov 2002, s. 61.

duchownego Sylwestra – zalecano, by podchodzić do ikon ze łzami i żalością, wyznając grzechy w pokorze serca i błagając o ich odpuszczenie<sup>61</sup>.

Cudowne wonie i łzy odnotowano przy moskiewskich ikonach Bogurodzicy w 1405 roku<sup>62</sup>. Autor traktatu *O jedynej wierze prawosławnej* wskazywał, że przyczyną cudowności ikon jest fakt, iż są one „naczyniami wypełnionymi Boską mocą”. Moc zaś ikony może być rozpoznana poprzez towarzyszące jej głosy, światła, dźwięki czy też wydzieliny – łzy i krew<sup>63</sup>. Z drugiej strony pod względem teologicznym ikony nie mogły być obdarzone emocjami ludzkimi, tak jak nie stanowiły ekwiwalentu osoby świętej. W jakiejś mierze Bizancjum przyswoiło sobie jednak dziedzictwo starożytne w odniesieniu do żywych wizerunków, niemniej ikony nie mogły kontaktować się werbalnie z wiernymi, dlatego tak istotne były proklamacje w postaci świętych imion czy też inskrypcji za zwojach w rękach świętych, stanowiące zastępczy rodzaj interakcji zachodzącej między wizerunkiem, a jego odbiorcą<sup>64</sup>. W odróżnieniu od posągów antycznych desygnatem zapisanego proroctwa nie stała się ikona, czy ten właśnie konkretny wizerunek, lecz prototyp, do którego odnosiły się słowa zaczerpnięte z *Pisma świętego*. Ten ortodoksyjny sposób myślenia zaczął ulegać modyfikacjom, jak cała sztuka wschodnia pod koniec średniowiecza pod wpływem kultury zachodniej, tak, że w XVII w. ikonach zdarzały się motywy zapisanych słów wypływających niejako z ust np. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, adresowanych do Chrystusa na krzyżu<sup>65</sup>. Niemniej zdarzenia zaś tego rodzaju, jak krwawy płacz, stały się charakterystyczne przede wszystkim dla kręgu zachodniego.

Informacje o *krwawych* łzach wydają się dość powszechne w Rzeczypospolitej epoki nowożytnej. Krwawe łzy zaobserwowano 15 maja 1632 w obrazie *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* w Bochni<sup>66</sup>, co stało się podstawą powołania komisji przez biskupa Jakuba Zadziką. Zjawisko miało się powtórzyć, zatem komisja potwierdziła jego prawdziwość. Cud ten zaobserwowano 3 maja 1641 w obrazie – kopii *Matki Boskiej Kalwaryjskiej* sporządzonej z obrazu w kościele parafialnym w Myślenicach, który znajdował się w rezydencji Stanisława Paszkowskiego w Kopytówce na terenie parafii Marcyporęba. Dwukrotna *inkwizycja* zlecona przez bpa Jakuba Zadziką uznała obraz za łaskami słynący i w 1658 administrator diecezji bp Mikołaj Oborski pozwolił umieścić go w kościele w ołtarzu św. Anny, a w 1667 przeniesiono go do zbudowanej przez Michała Zebrzydowskiego kaplicy<sup>67</sup>.

Krwawe łzy i krwawiące blizny to istotny topos w odniesieniu do kultu *Matki Boskiej Częstochowskiej*. Anna Niedźwiedz wskazała, że z antropologicznego punktu widzenia motyw ran, blizn, które krwawią, i płynących łez nadaje obrazowi wymiar osobowy, staje się świadectwem autentycznego cierpienia namalowanej osoby boskiej, która dokonuje w ten sposób manifestacji przyjęcia bólu za grzechy ludzi

<sup>61</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>62</sup> *PSRL* 13, Moskwa 1965, I *Wriemiennik Sofijski*, s. 108; Trajdos 1984, s. 130.

<sup>63</sup> Sulikowska-Gąska 2007, s. 190.

<sup>64</sup> Nelson 2007, s. 108; Pentcheva 2007, s. 120.

<sup>65</sup> Nelson 2007, s. 116.

<sup>66</sup> Piech 2005, s. 363.

<sup>67</sup> Wyczawski 1985, s. 117; Kracik 1991, s. 172-175.



na siebie<sup>68</sup>. Z kolei płacz kopii obrazu *Jasnogórskiego* w świątyni ormiańskiej w Stanisławowie poczytywano później za zapowiedź rozbiorów Rzeczypospolitej<sup>69</sup>.

Adam Makowski tłumaczył, że rewerencja dla łez wynika z przykładu i zwyczaju Kościoła Katolickiego, „który takie perły rad zbiera y poważa / á co się kiedy gdzie podobnego ná którym Obrázie łez / krwie / ábo potu pokazało / to w pamiętnik wpisuie / y ma Bibliotekę od tego”<sup>70</sup>. Ich znaczenie porównał do znaków, którymi dla ludu wybranego był wąż miedziany, czy też manna.

Pojawienie się kropli podobnych do łez odnotowano na obrazie *Matki Boskiej* w bazylice dominikanów w Lublinie w r. 1611, a świadkiem tego miał być dominikanin Paweł Ruszel, który tym natchniony opublikował w drukarni lubelskiej Jana Wieczorkiewicza *Fawor niebieski* w r. 1649, do której dołączył rozkładaną planszę z odcisniętym wizerunkiem drzewa Krzyża świętego pozostającego w posiadaniu dominikanów od XIII wieku.

W okolicy Lublina w Dysie odnotowano zaś w tym czasie cud zwielokrotniony, opisany w kronice jezuitę Jana Wielewickiego pod r. 1637:

*Hac eadem die [26 lutego – M.P.K.] in suburbio Lublinensi 4 imagines prodigiosae sanguine scaturiebant et plorabant. Duae ex his erant Bmae Virginis, tertia S. Sophiae et filiarum, quarta B. Stanislai. Factum id in praedicto suburbio Diszensi non remote ab ea domo, in qua B. Stanislai imago ante 5 annos plorabant, uti annotatum est folio 861, numero 91<sup>71</sup>.*

Fabian Birkowski pisząc o ranionym obrazie Ukrzyżowania stwierdził:

A że obraz znakiem jest tego który jest malowany / á ten który ná obraz pátrza ná tego którego znaczy (idem motus est in imaginem et imaginatum)<sup>72</sup> dał to Bog obrazom zwłaszcza świętym swoim / że z nich podczas krew wychodzi / lubo z całych / lubo (co częściey) z porąbanych / iako z kości suchych umarłego. Że z całych obrazów pot krwawy wychodził / świadkiem tego jest krucyfix on / który nád grobem iest Thomasá ś. Apostoła / w Málábárze w Indyey / który co rok w dzień ś. Thomasá w Adwent przy Mszey poći się do tego času krwią tak bogáta / że tu wálnią wszytke zárumienieni o czym Mápheusá czytáy<sup>73</sup>.

Autor mnożył podobne przykłady, zatem starodawny obraz Chrystusa ukrzyżowanego w Sardinii, „w mieście Gálitáńskim, który poćił się krwią ; krew tá znaczyła krwawy pot męczenników rumiánych / którzy wyszli z ciáła Chrystusowego /

<sup>68</sup> Niedźwiedź 2005, s. 95.

<sup>69</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 212-213; Niedźwiedź 2005, s. 97.

<sup>70</sup> Makowski 1634, s. C.

<sup>71</sup> Wielewicki 1630-1639, s. 430.

<sup>72</sup> Cytat zdaje się nawiązywać do myśli św. Tomasza z Akwinu: *Ad secundam quaestionem dicendum, quod imago potest dupliciter considerari, vel secundum quod est res quaedam, et sic nullus honor ei debetur (sicut nec alii lapidi vel ligno); vel secundum quod est imago. Et quia idem motus est in imaginem in quantum est imago, et in imaginatum; ideo unus honor debetur imagini et ei cuius est imago; et ideo cum Christus adoretur latria, similiter et ejus imago* – Św. Tomasz z Akwinu, *In III Sententiarum Dis. 9 Qu. 1, articulus 2: Utrum humanitati Christi exhibenda sit latria*: <<http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/de/um.htm>>.

<sup>73</sup> Birkowski 1629, s.53-54.

y jego słabością [!] mężnymi się stali”<sup>74</sup>. Z kolei w całej Hiszpani cud był przesławny na zamku między *Gastonami*, gdzie na obrazie ukrzyżowanego widziano krew Pańską, która wrze.

O tego typu objawieniu świadczy już sama nazwa obrazu *Matki Boskiej Płaczącej*, który został sprowadzony do kościoła bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej w 1641 pod wpływem cudownego zdarzenia, które miało miejsce, gdy obraz był w dworku w Kopytówce k. Kalwarii. 3 maja Elżbieta Paszkowska, żona właściciela Stanisława po wejściu do izby, gdzie był obraz, zauważyła krwawe łzy płynące z oczu Matki Boskiej<sup>75</sup>.

Cuda tego typu były chyba częstsze w 2. połowie XVII wieku. Tak oto nowy właściciel ikony moskiewskiej [12], Aleksander Wolf zauważył pewnego dnia „krwawe łzy spływające z oczów Najśw. Bogarodzicy”<sup>76</sup>, umieszczonej w kaplicy na jego szamotulskim zamku<sup>77</sup>. Ciekawie zdarzenie to zinterpretował Józef Łukaszewicz:

obraz większego poszanowania aniżeli w zamku godzien był i potrzebował, niedługo potem cudami to pokazał w roku 1665 gdy mense Aprili dla lekkiego znać uszanowania łzami krwawymi zapłakał w tymże zamku szamotulskim<sup>78</sup>.

Z tego powodu biskup poznański Stefan Wierzbowski powołał specjalną komisję, która po przybyciu na miejsce 15 maja 1665 r. i przesłuchaniu świadków uznała ów cud za nadprzyrodzony i zaleciła przeniesienie ikony do skarbcza kolegiaty. Znamienne, że zaraz potem pojawiły się kolejne cuda istotnie wpływające na upublicznienie kultu. Kolejna komisja miała na podstawie przepisów Soboru Trydenckiego o obrazach świętych orzec, czy obraz może być wystawiony do czci publicznej, co też nastąpiło w r. 1666<sup>79</sup>.

Szczególnie wiele miejsca podobnemu zdarzeniu poświęcił ks. Alojzy Fridrich w odniesieniu do ikony *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* w Dzierzgowie [28], który to cud miał zdarzyć się czternaście lat po jej sprowadzeniu przez Myszkowskiego po bitwie pod Beresteczkiem w r. 1650<sup>80</sup>. Powołał się przy tym na akta parafialne, wskazujące dokładną datę cudu – 22 lipca 1664 roku. Łzy „spływające z oczów Najśw. Panny” miał dostrzec kościelny przy zapalaniu świec na ołtarzu i zaalarmować kolejnych świadków. Co charakterystyczne, obraz ocierano z łez kilkakrotnie, lecz one na nowo się pojawiały, a „cała twarz zmieniona i smutna”. Przybyła na miejsce komisja cud ten miała uroczyście potwierdzić, lecz dalej na temat obrazu akta parafialne milczą<sup>81</sup>. Echo wydarzeń było tak znaczne, że znalazło odbicie w poezji

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>75</sup> Wyczawski 2006, s. 155. O obrazie w Trembowli z kolei Galatowski zanotował, że łzy płynęły w nim z obu oczu przez kilka tygodni tak obficie, *же мису доставовати муть ли*, a działo się to za panowania Jana Kazimierza w r. 1663 – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 76v.

<sup>76</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 210.

<sup>77</sup> Jodłowski 1989, s. 267.

<sup>78</sup> Łukaszewicz 1858, s. 302.

<sup>79</sup> *Wielkimi wstawiona Cudami...* 1687, s. 29; Jodłowski 1989, s. 268.

<sup>80</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 270.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 272.

Wespazjana Kochowskiego, który, mieszkając przez pewien czas w pobliżu Dzierzgowia, miał być naocznym świadkiem cudu:

[...] Te oczy płaczą, któremi gdy rzuci  
 Łaskawie, żaden z grzesznych się nie smuci  
 Te oczy płaczą, któremi gdy kinie  
 Na człeka, żaden na wieki nie zginie  
 Te oczy płaczą, twarz łzami skrapiają  
 Które na Polskę łaskawie wglądają  
 Te oczy płaczą Matki naszej drogi  
 Dla napomnienia nam i dla przestrogi [...] <sup>82</sup>.

Wespazjan Kochowski należał do czcicieli Marii uczulonych na tego typu zdarzenia nie tylko w przypadku tego obrazu. Opisał ten i podobne w tomie I *Annalium Poloniae Climacter* z r. 1683, także np. w odniesieniu do nowożytnego obrazu *Matki Boskiej Pocieszenia* w Księżu Wielkim, który cudami zasłynął w r. 1661, gdzie „Matka Boska zapłakała krwawymi łzami w środę przed Zielonymi Świątkami w 1661 roku i sparaliżowanych pocieszała i smutnych od nieszczęść ratowała” <sup>83</sup>.

Łzy dość jednoznacznie interpretowano jako efekt, albo też zapowiedź nieszczęścia, choć i znak przestrogi, którym mogła być zmieniona twarz na obrazie, jak w przypadku wizerunku *Matki Boskiej* w kościele św. Michała w Wilnie, gdzie siostry zakonne widząc „boleśnie zmienione oblicze Marii” w r. 1655, odebrały to jako znak do opuszczenia klasztoru <sup>84</sup>. Gdy z oczu *Matki Boskiej Dzierzgowskiej* łzy płynęły „jak perły [...] wszyscy zgodnie powiadali, że Matka Boska, jako Królowa Korony Polskiej opłakuje zamieszanie i zło, jakie się szerzy w Ojczyźnie” <sup>85</sup>. Łzy, zaobserwowane w XVIII w. na obrazie *Matki Boskiej* w Stanisławowie, przeniesionym po II wojnie światowej do Gdańska, interpretowano – co prawda już przed koronacją w 1937 r. – jako przestrogę przed rozbiorami, ale i jako przebłagalne za odzyskaną później wolność <sup>86</sup>.

Za wyjątek można tu uznać interpretację o. Adama Makowskiego, który łzy w obrazie *Matki Boskiej Myslenickiej* poczytywał w r. 1634 za znak przyszłego tryumfu moskiewskiego króla Władysława IV <sup>87</sup>. Zdawał sobie przy tym sprawę z odmienności tej wykładni, podając biblijne przykłady łez, a przede wszystkim historię Gedeona, jako znaków radości oraz wkładając w usta Marii te słowa:

Nie na toć ia oczy moje łzami oblewam / ábym gorzością iaką siebie y was nápoić miałá / ále żebym iásniej / y weseley ná was / y ná wásze Krolestwo poglądała / á co komu potrzebneho być uyrzę / u Syná mego wyiednała <sup>88</sup>.

<sup>82</sup> Wiśniewski 1932, s. 36; Caban 1987, s. 77; Hadamik i in. 2007, s. 171.

<sup>83</sup> Kochowski 1683, I, s.

<sup>84</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 176.

<sup>85</sup> Kochowski [1859], s. 302; Grabek 2000, s. 19-28; Hadamik i in. 2007, s. 171.

<sup>86</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 210.

<sup>87</sup> Makowski 1634, s. C. Obraz *pot cudownie z niego płynący Roku 1633. dnia 1. Májá, obiáwił* – Pruszcz 1662, s. 26; Pruszcz 1740, s. 29.

<sup>88</sup> *Ibidem, loc. cit.*

Pamiętał przy tym autor o przypadkach bizantyńskich, które dowodziły dwuznaczności tego typu objawienia, bo oto

W Cárogradzie / w Kościele śś. Czterdziestu Męczenników / płakał Obraz ś. Pawła Apostoła / y gdy łyz ocierano / hojniey iecz z oczu płynęły: prawda wyszło to ná zle Andronikowi Cesarzowi / Pánu dość (iako się zdało) pobożnemu / ktory ten Obraz ś. Pawła złotem był przyozdobił / y bárzo się kochał w czytaniu Książ iego / bo zábili go wrychle po tym poddání iego / y bez pogrzebu / ná ulicy go zostawili [...] <sup>89</sup>.

Wymowa łyz była dlatego też niepewna, lecz przykład antyczny przytoczony przez o. Makowskiego miał wskazywać, że mogły one, wbrew intuicji związanej z ich widokiem, zwiastować zwycięstwo. Oto bowiem Aleksander Wielki miał zaniechać wyprawy wojennej przeciw Persom, widząc „pocenie się” statui Arfeusza (którą Makowski nazywa też obrazem), lecz zmienił zdanie wobec wykładni Arystandera, iż jest to znak przyszłego zwycięstwa tak wielkiego, że głowy przyszłych uczonych je opisujących „dobrze się zápoćić muszą”<sup>90</sup>. Płacząca Matka Boża to „Krynica Wody żywey, Fons pietatis, kázdego cieszyć i posilić gotowa, dlatego Nie pátrzcie ná twarz iey zásmuconą / ále ná serce miłosne, z którego iey łyz te pochodzą”<sup>91</sup>. Wspomniał przy tym Makowski o nadzwyczaj czczonym w Rzeczypospolitej wizerunku Marki Bożej Śnieżnej, która „cudowna / áleć y płáčliwa”<sup>92</sup>.

Cud ten opisany jako „pocenie się” obrazu przydarzył się kopii wizerunku *Matki Boskiej* w Borku na Zdzierzu, zakupionej przez brata franciszkańskiego Tomasza Dybowskiego w 1666 od Marcina Malarczyka<sup>93</sup>. Zdarzenie poprzedziły modły brata i palenie świec w celi zakonnej, w której otoczył go kultem prywatnym. Po tym pierwszym cudzie obraz miał się wstawić kolejnymi, po czym przeniesiono go do klasztornej kaplicy, gdzie ciężko chorzy odzyskiwali zdrowie. Jeden z nich, Paweł z Chomęcic Morawski w podzięce ofiarował pozłacane korony. Obraz ogłoszono cudownym po pracach Komisji Duchownej powołanej przez biskupa poznańskiego ks. Szczepana z Chrząstkowa Wierzbowskiego 5 kwietnia 1669 roku. Zeznania złożone przed komisją zostały wydane w księdze z r. 1672<sup>94</sup>.

Również w XVIII stuleciu odnotowywano tego typu zjawiska, np. w przypadku ikony *Matki Boskiej Samborskiej*, która miała „płakać przez dwadzieścia pięć tygodni, albo sto siedemdziesiąt pięć dni – od 15 września 1727 do 9 marca 1728 z niewielkimi przerwami”<sup>95</sup>. Ikonę w cerkwi Narodzenia NMP w Samborze według legendy miała otrzymać w spadku samborzanka Helena Dobrzańska od greckich kupców Stamowiczów. Krwawe łyz na obrazie miał dostrzec jako pierwszy student kolegium jezuickiego Piotr Monastyrski, który u wspomnianej obywatelki zamieszkiwał. Prócz łyz zaobserwowano krwawy pot na czole Marii, co w sumie

<sup>89</sup> Makowski 1634, s. Dv. Jak dalej pisał autor widywano na obrazach *Matki Boskiej* i krew i mleko, a kto je wypijał wychodziło mu to albo na dobre, albo na zle.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. D2.

<sup>91</sup> *Ibidem*, G2.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. J2v.

<sup>93</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 159.

<sup>94</sup> *Nowosiedliny* 1672.

<sup>95</sup> Informacja na rewersie reprodukcji tego obrazu – *Чудотворні ікони*, poz. 10.

stało się powodem uroczystego przeniesienia ikony do cerkwi. Cud został potwierdzony przez komisję biskupią, która dokonała swoistego eksperymentu owijając obraz w materię, następnie odwijając go z niej po kilku dniach, by znów potwierdzić występowanie owych łez. Konsekwencją tych wydarzeń był odpust udzielony przez Stolicę Apostolską w cztery świąteczne dni w roku, zaś 30 kwietnia 1728 Eliasz Sas-Komarnicki fundował do obrazu srebrno-złotą szatę. Pamiątką tej fundacji jest obecny u dołu ikony portret kłęczącego fundatora z małżonką, rozdzielonych herbem. Przed Heleną namalowano krucyfiks, zaś w dłoni fundatora pojawiła się banderola z inwokacją: *GD BCEIΠTATA MATI* – „Przez Wszystkich Wysławiana Matko”, co stanowi wyjątek z *Akatystu ku czci Bogurodzicy*, obecny również w *Minei* na 16 II. Ikona zapłakała raz jeszcze podczas II wojny światowej podczas liturgii i miało to trwać dziewięć dni. Łzy „na dolnych powiekach” zauważył Franz Rabij, paroch cerkwi, który uprzednio w poszukiwaniu świadectw historii obrazu miał natrafić na księgę z opisem dokonanych dzięki ikonie stu siedemnastu cudownych uzdrowień<sup>96</sup>.

Współczesnym tego typu głośnym wydarzeniem był płacz kopii obrazu *Jasnogórskiego*, czczonego w katedrze lubelskiej. Cud miał miejsce w r. 1949, a świadkiem spływania czarnych łez z oczu Marii ku ranom na jej twarzy był zgromadzony w katedrze tłum ludzi<sup>97</sup>. Jak w każdym przypadku, tak i tu płacz odczytywany był jako wyraz aktualnych niepokojów, które w tym czasie nabierały znaczenia szczególnie wobec nasilenia represji stalinowskich.

#### IV.1.4. Topos wskrzeszenia zmarłych – cudownego przywrócenia wzroku – zdrowia

Cud wskrzeszenia miał się wydarzyć przed obrazem *Matki Boskiej Boreckiej* w r. 1604, gdy rażony piorunem burmistrz borecki Wojciech Sajduk uważany był już za nieżywego, polecony opiece *Matki Boskiej Boreckiej* wrócił do zdrowia. Moc tę przypisywano w pieśni także *Matce Boskiej Dominikańskiej*: „Wskrzeszasz zmarłych i zapowietrzonych”<sup>98</sup>. Najważniejsze cuda, tj. wskrzeszenie zmarłych odnotowano również przy obrazie *Matki Boskiej Częstochowskiej*, a także w Gidlach i w Zdziechowicach<sup>99</sup>. O wiele częstsze od tak spektakularnych wydarzeń są cuda uratowania życia osób będących w agonii. Tego typu przypadków odnotowano szczególnie wiele i na ogół dotyczą dzieci. *Matce Boskiej Gudohajskiej* przypisano uzdrowienie beznaście chorej Jadwigi w r. 1907 lub 1908, a także wikariusza Wacława Radziwonia, który w 1941 umierał na tyfus<sup>100</sup>. Księga z cudami wiązanych z tym obrazem

<sup>96</sup> W r. 1928 za przyzwoleniem papieża Piusa XI władcyka Jozafat Koncyłowski zlecił wykonanie na głowy Marii i Jezusa koron, srebrnych, pozłacanych, wysadzanych kamieniami. Po konserwacji ikony w 1997 r. była ona uroczystie obnoszona po cerkwiach Lwowa, Truskawca i Sambora.

<sup>97</sup> Relacja wikariusza katedralnego ks. Tadeusza Malca przytoczona została w: Niedźwiedz 2005, s. 97.

<sup>98</sup> Barącz 1891, s. 154-155.

<sup>99</sup> *Historia obrazu w Gidlach* 1636, bp; Łukarska 2006, s. 281.

<sup>100</sup> Wanat 2006, s. 46.

w czasach nowożytnych uległa zniszczeniu, stąd znane są cuda zapisane dopiero w czasach najnowszych.

Tego rodzaju cuda przypisano również *Matce Boskiej Boreckiej*:

Woyćiech ze Wsi Ciżwice w nocy zábyty / ná drodze znaleźiony / od zimná mroźnego także krwie wyszcía okrzepły / namniey nie rucháiąc się áni dycháiąc / tu gdy go obiecowano / iest od Páná Bogá ożywiony / y zdrowym się stał. Anno Domini 1614

i dalej:

Woyćiech Kowal z Powidza w chorobie ciężkiej / iuż był umárły / przez 5. godzin namniey nie dycháiąc / áni się rucháiąc wiele ludzi nań nieżywego pátrzyło. Poklęknąwszy / obiecány iest do Pánny Naświętszey / przez Páná Mikołáią Pisárzá Mieyskiego w Powidzu iuratum. Záczyń do siebie zaráz począł przychodzić ożywiáiąc / y zdrow został<sup>101</sup>.

Rzadko spotykaną kategorią uzdrowień były te wyzwalające od opętania złymi duchami, co odnotowano przy obrazie *Matki Boskiej Borkowskiej*, kiedy to niejaka białogłowa Regina z Pyzdr, „która się była zápisała Czártu krwią swoją własną, Roku 1616, przy obecności [...] Káplána, Cyrograf od Czártá rekuperowála, z poćiechą swoją niewymowną”<sup>102</sup>.

Uzdrowienie to najbardziej powszechny cud wiązany z działaniem ikony-obrazu, który następował niezwłocznie po stwierdzeniu cudowności wizerunku. Pierwszym cudem, odnotowanym za przyczyną wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej*, był cud uzdrowienia z trądu, zapisany pod r. 1402<sup>103</sup>. Bezpośrednim wyrazem wdzięczności za doznaną łaskę odzyskania zdrowia były rozliczne wota zawieszane najpierw bezpośrednio na obrazie, zaś od XX w. ze względów konserwatorskich przy obrazie w celu wyeksponowania wielości, doznanych za jego pośrednictwem, łask. Ta funkcja ma również rodowód starożytny i odnosi się do traktowania obiektu kultu jako amuletu.

Skoro choroba, już od starożytności, pojmowana była często jako zjawisko nadnaturalne, kara boska lub dzieło demonów, to i wyzdrowienie, poprzedzone pielgrzymką, błaganiem, egzorcyzmem, stawać się będzie doznaniem ocenianym w podobnym porządku interwencji nadprzyrodzonej<sup>104</sup>.

Taką poniekąd funkcję miał pełnić słynny *List Abgara* stanowiący jakby substytut obecności Chrystusa i kończący się obietnicą ulżenia w cierpieniu króla<sup>105</sup>. Istotna jest tu wiara w uzdrawiającą moc – w pierwszym przypadku wizerunków-amuletów, w drugim osób boskich bądź świętych, wobec których ikona występowała w roli medium, o czym przekonują nowożytnie świadectwa. I być może taki właśnie krzyż z relikwiami, z odmiennymi już w czasach nowożytnych rozterkami, ofiarować

<sup>101</sup> Treter 1647, s. C.

<sup>102</sup> Pruszc 1662, s. 40; Pruszc 1740, s. 45.

<sup>103</sup> Wyjątki z *Tomus Primum Miraculorum* w AKPJG: Maniura 2004 [Aneks 5], s. 198.

<sup>104</sup> Kracik 1991, s. 152.

<sup>105</sup> Dobschütz, 1900, s. 422-486; Lidov 2009, s. 195.

miał do ikony *Matki Boskiej* w Szamotułach niejaki Jakub Chudzik z Ostroroga, „aby Pan Bóg za przyczyną Matki Swey pobłogosławił w wyrobie piwa”<sup>106</sup>. Zwraca uwagę, że tzw. *Księgi cudów* skrupulatnie odnotowywały cudowne uzdrowienia zwłaszcza innowierców. Wskazywano więc przy obrazie *Matki Boskiej Łopatynskiej* o uratowaniu śmiertelnie chorej córeczki parocha, czyli ruskiego księdza<sup>107</sup>. Podobnie rzecz się miała w przypadku ikony *Matki Boskiej Rudeckiej* [25]. Przypisywano go w pieśni ku czci *Matki Boskiej Dominikańskiej* [3]: „Duszy i ciała choroby w tym razie Precz ustępują przy Twym obrazie [...] Biorą od Ciebie wszyscy zdrowie, życie”<sup>108</sup>.

Cud uzdrowienia odnotowano przy obrazie *Matki Boskiej Nawrzańskiej* [23],

gdy w 1766 r. kasztelana gdańskiego, Antoniego Kruszyńskiego, zmorzyła dość poważna choroba, westchnął on do Świętej Pani w obrazie i natychmiast wyzdrowiał, mogąc jechać na sądy do Kowalewa<sup>109</sup>.

Nawet rodzaj opisu był powtarzalny z niezwykle regularnością. Tak oto

pewna mieszcza z Torunia ciężko zachorowała w Nawrze podczas swojej podróży do Chelma. Skoro tylko oddała się pod opiekę Najświętszej Matki przed Jej obrazem, jeszcze tej samej nocy wyzdrowiała i udała się w dalszą podróż<sup>110</sup>.

Z kolei kilkuletnie dziecko, umierające w r. 1880, dzięki odprawieniu dwóch Wotyw do obrazu *Matki Boskiej Dzierzgowskiej* [28] zaczęło przychodzić do zdrowia i wkrótce zupełnie wyzdrowiało<sup>111</sup>. Zachowała się pamięć o przywróconym wzroku przed obrazem *Eleusy* w Gudohajach [21], podobnie jak i innych uzdrowieniach<sup>112</sup>.

Cuda przywrócenia zdrowia były tak mnogie, że na zakończenie ich przytaczania w odniesieniu do obrazu *Hodegetrii Boreckiej* Mikołaj Treter zapisał:

Owo zgołą / dłuższą ćię Czytelniku Cudow legendą nie bawiąć / á niezliczone w kupę zbierając / mowię / iż przy tym ná Zdieszu cudownym Naświętszey Panny Obrázie Cacci vident, Claudi ambulant, Surdi audiunt, Leprosi mundantur, mortui resurgunt, Pauperes euangelizantur [Mt 11,5 – M.P.K.]. Słepi widzą, Chromi chodzą, Głuszy słyszą, Chorzy ozdrowiają, Vmárlí powstają, Vbodzy Ewángelíae przyimują, ábo ią też sámí opowiedają<sup>113</sup>.

Ostatnie zdanie wyprowadzone z *Ewangelii* według św. Mateusza należy do obiegowych, a powtarzanych w odniesieniu do zdarzeń nadzwyczajnych, notowanych u wielu wizerunków uznanych za cudowne. Ks. Alojzy Fridrich, powołując się na

<sup>106</sup> Opis ks. Franciszka Brzezińskiego zachowany w archiwum parafialnym – cyt. za: Jodłowski 1989, s. 269.

<sup>107</sup> *Świadectwo* 1760, bp; Łukarska 2006, s. 281.

<sup>108</sup> Barącz 1891, s. 154-155.

<sup>109</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 97.

<sup>110</sup> Miszewski 2009.

<sup>111</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 275.

<sup>112</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 101.

<sup>113</sup> Treter 1647, s. C3.

*Kronikę kościoła jurowickiego*, tak pisał: „Czytamy tam o wskrzeszeniu wielu zmarłych, że ofiarowani przed nim odzyskiwali władzę w nogach, ślepi wzrok, głusi i nie mi mowę i słuch”<sup>114</sup>.

Bardziej oryginalne są zawsze te oparte na relacjach szczegółowych, jak np. o niejakim Rutkowskim, który w 1730 miał wpaść do Prypeci i wypłynąć po trzech godzinach o własnych siłach<sup>115</sup>.

Nawet w przypadku ikon, które stosunkowo niedawno otoczone zostały kultem w Kościele rzymsko-katolickim, jak w przypadku *Matki Boskiej Hodegetrii* w Hodyszewie na Podlasiu, istotna była kontynuacja pamięci o cudownym źródle i jego mocy uzdrawiającej w połączeniu z siłą wizerunku który miał przy nim się objawić. Tak więc

Według powszechnej i żywej wiary miejscowej ludności woda ze źródelka leczy skutecznie choroby przewodu pokarmowego [...]. Punktem centralnym dla pobożności pielgrzymów jest jednak sam obraz umieszczony w głównym ołtarzu kościoła parafialnego<sup>116</sup>.

## Podsumowanie

Omówiona wyżej grupa *topoi* mająca, podobnie jak poprzednia, rodowód starożytny, mniej zdawała się podkreślać wschodni kontekst pojawienia się ikony-obrazu, a bardziej jego moce sprawcze. Było to bliższe zachodniemu, sensualistycznemu traktowaniu cudownych wizerunków, którym przypisywano zdolność wyrażania emocji i nadnaturalnych właściwości. Z tym rozumieniem wiązać należy cuda tzw. mówiących wizerunków czy krucyfiksów, gdy z tradycji bizantyńskiej wizerunek mógł pełnić jedynie rolę medium, przez który wyrażała się moc świętych i Boga. W tych legendach sam obraz okazywał się aktywny bądź wskazując miejsce pozostawienia, bądź współuczestnicząc w zdarzeniach społeczności wiernych. W ten sposób włączane do tej roli ikony nabywały cech bardziej fizycznych, na wzór innych obrazów zachodnich.

### IV.2. *Obrazy w papieżstwie piękne ozdobne – nieświętobliwe* – opinie o zasadności malowania obrazów religijnych, ich miejscu w świątyni i formach należnej im czci w czasach nowożytnych

Na gruncie polskim polemiki dotyczące funkcji obrazu-ikony miały miejsce – co zrozumiałe – w czasie przesilenia kontreformacyjnego<sup>117</sup>, które w polskiej specyfi-

<sup>114</sup> Fridrich 1904, 2 [2008], s. 64.

<sup>115</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>116</sup> Jekielek 1979, s. 3-4; cyt. za: Sosna 2001, s. 176.

<sup>117</sup> Omówienie kwestii stosunku reformatorów do kultu i roli obrazów ma bogatą literaturę. Jedno z pionierskich omówień w literaturze polskiej przedstawił S. Michalski (Michalski 1989), kolejne znakomite syntezy zaś publikowała K. Cieślak (Cieślak 1997; Cieślak 2000). Por. także Kracik 1991; Kracik 1999; Frejlich 2000; Kracik 2004. Ostatnio przeglądu tej literatury dokonała Grażyna Jurkowlaniec (Jurkowlaniec G. 2008, s. 109 n).



ce nałożyło się na kontrowersje związane z przyjęciem unii kościelnej tzw. Brzeskiej w r. 1596. Zaskakujące, że skądinąd intrygujący problem nie mógł dość długo doczekać się wyczerpujących studiów, których znaczna ilość pojawiła się dopiero od początku lat 90. XX wieku. Długo czekały na opracowanie pod tym kątem druki polemiczne, w których te kwestie podejmowane były na marginesie sporów o dogmaty. Pracę doktorską zagadnieniu sporu o obrazy w XVI-wiecznej Polsce poświęcił Andrzej Frejlich, natomiast polemik między wyznawcami dwóch Kościołów dotyczy opracowanie Jana Stradomskiego<sup>118</sup>. Wpisuje się w ten nurt najnowsza monografia Piotra Krasnego, w której Autor skupił się na recepcji teorii sztuki w epoce potrydenckiej, m.in. jezuitę Roberta Bellarmina (1542-1621)<sup>119</sup>, propagatora idei użyteczności obrazów, którego dzieła czytano chętnie w Krakowie<sup>120</sup>.

Cytat w tytule rozdziału pochodzi z traktatu, opublikowanego w r. 1598 w Królewcu, a poświęconego obrazom w kościele rzymsko-katolickim, Erazma Glicznera, jednego z wiodących polskich kaznodziei ewangelickich, który powołał się przy tym na słowa Klemensa Aleksandryjskiego w XII rozdziale *Pedagoga*<sup>121</sup>. Myśl swą uzasadniał też przez odwołanie się do przypowieści antycznej:

Jáko ieden Malarz barzo dawni Apelles powiedział ucznowi swemu / który Obraz Heleny namalował / nie piękny álie winiosły / O adolescens cum non potuisti pingere pulchram, fecisti diuitem: O młodziencze / gdisz nie mógł námalować piękni uczinieles bogatą: także tesz w Papiestwie Obrazy czynieli y czynią / nie według świętobliwości iákoby ią Obrazy pokazowali świętich / ábo święćic / álie według Swiatha /ták isz richli Obras wiraża / kortizantę włoską / nisz święćicę niebieską / iákom ia Obras ná iednim miejscu widział przy nowim Oltarzu / Ktori Xiądz ieden / ná wiobrázenie Kucharki swy dał wimálować. Magdalenę świętą tesz pospolicie nágo maluią / nie ná misli święte ále przekłete / Uprzedsie te y insze Obrazi uczą / każą chwalić / iáko same święte<sup>122</sup>.

Przytoczone w tym rozdziale wypowiedzi wskazują na klimat w jakim przyszło wprowadzać do kultu większość omówionych w tej pracy ikon. Łatwiej tym samym będzie zrozumieć skupienie ówczesnych teologów nie na dystynkcjach związanych z pochodzeniem obrazów, lecz na samej istocie i zasadności ich obecności we wnętrzach świątyni. Dyskusję tę zapoczątkowali protestanci, stąd jakby echem powróci na te zarzuty odpowiedź w pismach m.in. Fabiana Birkowskiego czy wyżej przywołanego Macieja Tretera.

Otóż niedopuszczalne jest według Glicznera, by chwalić, czyli czcić jakiegokolwiek stworzenie, „coby istnością Bogiem nie beło”<sup>123</sup>, z kolei

Święci tu żywac w pobożności / nie szukali takich czci áby ie málowano / rzezáne im Conterfeti czyniono / y zá instrumentá do chwały á do nabożeństwa / zá Xięgi do nauki miano

<sup>118</sup> Stradomski 2003.

<sup>119</sup> Krasny 2010a.

<sup>120</sup> Fabiański 2008, s. 112.

<sup>121</sup> Gliczner 1598, s. [48v]. Sam Autor zasłynął i znany jest przede wszystkim z racji pierwszego w języku polskim traktatu pedagogicznego: *Książki o wychowaniu dzieci* z r. 1558. Cytowany tu traktat *Appellatia...*, dedykował wpływowemu patronowi pisarzy tego czasu, Adamowi Gorajskiemu.

<sup>122</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>123</sup> *Ibidem, loc. cit.*

/ stawiano wieszano / á tákoszby tego po śmierci iusz na inszym wieku chwały samey Bożey będąc szukać mieli- Żádnym sposobem <sup>124</sup>.

Wrażliwi na owe naganne odstępstwa bywali też katolicy, jak dominikanin Krzysztof Kraiński, który opisując procesję w Krakowie w r. 1600 z niechęcią odniósł się do posągu Panny Maryi niesionego przed monstrancją, który „raczej boginią pogańską Wenerę kształtował i pokazywał, albowiem ubrany był on bałwan w letnik altembasowy” oraz płaszczyk rysiem podszyty, z rozpuszczonymi włosami, wieńcem i koroną <sup>125</sup>. Jak zatem wskazał inny predykant związany z krakowskim konwentem Fabian Birkowski w r. 1629,

obrazy wszeteczne / iad y powietrze puszcziá przez oczy do dusze: czego pokusá nie do-  
wiedzie / tego dokaże málowanie [...] A przecie tę truciznę oczná wszędzie widác; pełno  
tych obrázow plugawych po łóźnicach / po szalách / po stołowych izbách / po ogrodach /  
przy fontanách / náde drzwiami / po gościńcách / po sklenicách samych y czárách; księgi  
z nich wiążą / y ták przedziá własną Sodomę y Gomorę málowaną <sup>126</sup>.

Trudno przesądzić, czy Sebastiana Petrycego, domniemanego właściciela ikony m o s k i e w s k i e j miał na myśli Tadeusz Jaroszyński [zob. s. 64-65], autor jednego z najstarszych polskich szkiców literackich nt. początków malarstwa polskiego, wydanych w r. 1905, gdy pisał, iż

Doktor Petrycy, pisarz z XVII w. ganil zbytek, jaki się wkrada między mieszczaństwo, radząc, ażeby zamiast Wener, Jowiszów, Wulkanów itd. wieszać na ścianach obrazy religijne jak Matki Boskiej z Dzieciąciem, Chrystusa Pana, lub Św. Jerzego, dla pobudki ku nabożeństwu <sup>127</sup>.

Niczym topos powrócił podobny zarzut, lecz już odniesieniu do innowierców, w pismach Birkowskiego:

A nášzy heretykowie tak psu oczy przedáli / że Chrystusa ukrzyżowanego obraz z łóźnic  
y z izb wyrzuciá / á na to miejsce Faunow / y málowanych Kupidyńków / Wenerow /  
y Fortun nád stołem nawieszą / áby z nimi wespół obiedwáli / y wieczerali Mięšopusty <sup>128</sup>;  
A niema miejscá obraz Páńny náświętszey ná żadnym mieyscu / á plugawa Wenus obraz  
ma y mieysce / á ieszcze przedniejsze w domu <sup>129</sup>.

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. [49].

<sup>125</sup> Kraiński 1611, s. 239 – cyt. za: Kracik 1991, s. 188.

<sup>126</sup> Birkowski 1629, s. 75.

<sup>127</sup> Jaroszyński 1905, s. 7. Zwraca tu uwagę zwłaszcza dobór św. Jerzego, popularnego raczej na Rusi oraz potępienie zbytku antycznego wzmagającego się w okresie kontrreformacji także na gruncie polskim, gdy niesmak budziły zabytki antycznego Rzymu zamieszczone w przewodniku po wiecznym mieście wydanym w r. 1610 przez zamieszkałego w Krakowie jezuitę Andrzeja Wargockiego. W istocie jednak Sebastian Petrycy (1554-1626), filozof i medyk, profesor Akademii w l. 1603-1617, znawca i tłumacz Horacego, otwarty był na wartości kultury Odrodzenia, podziwiając trwałość budowli antycznych i wskazując na to, że najbardziej trwałe są właśnie wszelkie świątynie: „nie mogą być trwalsze do pamięci rzeczy, jako kościoły, jako budynki kosztowne. Jakie stawiali niegdyś Rzymianie Minerwy, Panteona, Jowiszów, Pokoju kościoły z wielkim podziwieniem wszystkich narodów!” – Fabiański 2008, s. 99-100.

<sup>128</sup> Birkowski 1629, s. 76; Kracik 1991, s. 167.

<sup>129</sup> Birkowski 1629, s. 76.

Dalszy ciąg tych negatywnych opinii na temat zeświecczonej sztuki odrodzenia przedstawiono w postanowieniach synodu diecezjalnego w Krakowie w r. 1621<sup>130</sup>. Nie dziwi zatem surowość Birkowskiego dla malarzy, przypominając los sługi cesarza Kaliguli skazanego za oderwanie srebrnej blachy od łóżka na obcięcie obu rąk, które zawieszono na szyi jego, „á tytuł szedł przed nim / który opowiadał czemu tak karany” oraz mincerza cesarza Sulpicjusza Galby, któremu za kucie złej monety również obcięto ręce i przybito do stołu, na którym pieniądze liczył. Jak stwierdził królewski kaznodzieja: „Takiemu karania godni są málárze”<sup>131</sup>.

W innym miejscu jednak docenił dzieła artystów w sposób szczególny, porównując do ich pracy twórczej, jak i wysiłku budowniczych sam akt Wcielenia! „Jáko-by rzekł” [prorok Habakuk – M.P.K.]:

Przed przyięciem náturey ludzkiej od słowá Bożego / wszystkie dzieła Páńskie były iáko-by umárle / ożyły ná ten czas / gdy Bog sstał się człowiekiem; iáko więc obraz málárski węglem pokrysłony / gdy nań rzucá żywe / piękne fárbý / ná ten czas ożywia / duszę bierze. Jáko trup / gdy się do niego duszá wraca / stánie ná nogi swe y chodzi; iáko budunek obálony / gdy od ręki ludzkiej nápráwiony bédzie / zda się znowu żyć; tak przez Wcielenie Boże wszystkie budunki Boskie powstały / ożyły / ktore przedtym iáko trupy ná po-boiowisku leżały<sup>132</sup>.

Kapelán był wrażliwy na sztukę, szerzej: na piękno, i ujawniał to niejednokrotnie:

Toż się mi tráfiło / gdym oczy podniosł ná niebo Ewángeliey świętey / niebo o którym Izáiasz ś. nápiisał: Complicabuntur sicut liber caeli<sup>133</sup>; niebo nápisane páłcem Duchá ś. pędzlem Mártھےusa ś. málówáne fárbámi Boskimi / szkárłatem krolewskim / rozmáitością tak wiele obrazów<sup>134</sup>.

Widać tu zatem ambiwalencję postaw, charakterystyczną także dla pierwszych Ojców Kościoła. Sztukę postrzegano jako niebezpieczną, lecz i pożyteczną. Przykładem pożytku z obrazów świętych było naśladowanie tego, którego w obrazie czcimy:

Bolesław Czwartry krol Polski / zwykł więc Oycá swego obraz ná blásze złotey ná szyiey miewác y iawnie nosić; y ilekroć co wielkiego poczynął / ten całował / y mawiał: Boże uchoway Oycze / ábym co niegodnego imienia twego y cnoty czynił; y takim ościeniem pobudzał siebie sámeo do cnót ojczystych<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> Tekst uchwały synodu: Białostocki 1985, s. 428-432.

<sup>131</sup> *Ibidem, loc. cit.*

<sup>132</sup> Birkowski 1628, *Summariusz Kazań Odswiętych: Ná dzień Poczęcia Páńny náświętszey*, s. 20.

<sup>133</sup> Iz 34,4: *et tabescet omnis militia caelorum et complicabuntur sicut liber caeli et omnis militia eorum defluet sicut defluit folium de vinea et de ficu* (= „całe wojsko niebieskie topnieje. Niebiosá zwi-jają się jak zwój księgi, wszystkie ich zastępy opadają, jak opada listowie z winnego krzewu i jak opadają liście z drzewa figowego”).

<sup>134</sup> Birkowski 1628, *Summariusz Kazań Odswiętych: Ná dzień Národzenia Páńny Máryey*, s. 428.

<sup>135</sup> Birkowski 1629, s. 78

Wszystko mogło mieć dwa oblicza: z tej samej gliny Bóg ulepił człowieka, jako gliniane naczynie, które szybko się zepsuło, jak i Chrystusa, „naczynie wtore daleko piękniejsze”<sup>136</sup>.

Birkowski o tym, co było wówczas w świątyniach katolickich pisał z goryczą:

Aristoteles w Polityce swoiey to nápiisał: A gdy (mowi) zákażemy co tákowego mowić / zátym áni pátrzać / áni málować z tego / áni aktow sprosnych iákich czynić nie możemy. Niechay to Urząd ma ná pieczy / áby żadnego málowania / áni státuey / ktoraby násládownicą byłá rzeczy tákich dopuszczal. Ale miły Arystoteleśie žal mi cię / twoię Philosophią morálną dawno bandyzowano / inne teraz obycie u nas; byś teraz o Philosophie poszedł do gmachow Chrześciańskich / y poyźrzał na ich tablice malowane po ścianách / rzekłbyś że z tych páłacow wszystek wstyd wygnano<sup>137</sup>.

Zaraz też jednak reflektował się ów kaznodzieja, który aczkolwiek wyznaczony do dialogu z protestantami nie omieszkał i tak konstatować, że piąty pożytek z obrazów jest taki, iż przychodzi z nich uczciwość i poszanowanie miejsc świętych, pamięć obecności bożej i ratunku świętych, a tego nie znajdziesz

w kościołach heretyckich zwłaszcza Kalwińskich / ktore względem nászych własne są chlewy / ábo stáynie / ábo brogi. A gdy wnidziesz do kościoła nášzego / iákobyś też do Ráiu wszedł niebieskiego, tymczasem obrazu Boga nam teraz trzeba iáko doyźrzány drábiny / przez którą do niedoyrzanego Bogá mamy sercá wynosić<sup>138</sup>.

Obrazy nabożne służą wyrażaniu czci wobec Boga i świętych, a takim był na przykład obraz miedziany niewiasty kłęczącej u nóg Zbawiciela wystawiony przed drzwiami domu w Cezarei przez kobietę dotkniętą krwawą niemocą, o którym Birkowski wiedział z *Historii* Euzebiusza.

A co Heretykowie powiadaia / iż ten obraz piorun roztrącił / to kłamstwo: bo ten obraz od Juliananá wybiegłca [starop. Apostaty – M.P.K.] iest zniesiony / który na iego miejsce swoię statué polozył<sup>139</sup>.

Sozomenos wszak zaświadczył – jak stwierdził Birkowski – że to tę statué ogień gwałtowny z nieba spadłszy rozerwał i rozrzucił.

Istotna zatem była dystynkcja, na którą uwagę zwracał św. Dymitr z Rostowa, między obrazami świętymi a idolami. Posądzenie, iż adwersarze czczą idola, należało do najcięższych zarzutów. Ciekawe, że punktem wyjścia dla polemik były często

<sup>136</sup> *Ibidem*: *Ná dzień Poczęcia Pánny náświętszey*, s. 20. Można domniemywać, że myślący w ten sposób kaznodzieja piastujący po zmarłym Piotrze Skardze urząd opiekuna królewicza Władysława, z którym dotarł do Moskwy, musiał mieć w poważaniu tradycyjne sakralne malarstwo. Z drugiej zaś strony wspominając ranienie wojewody chełmińskiego pod Smoleńskiem, którego zbroja uchroniła od kuly moskiewskiej wspominał, że tenże ofiarował ją do „Loretu, kędy jest obraz Bogarodzice Panny cudami sławny” i tam zawiesił wraz z krwawą karacną swoją w podziękowaniu za ocalenie, które przypisał Bogurodzicy – Birkowski 1626.

<sup>137</sup> Birkowski 1629, s. 76.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 76. Szerzej na temat recepcji legend bizantyńskich m.in. u Birkowskiego – Kruk 2010d.

te same ustępy *Pisma Świętego*, w którym mowa była o idolach, a ich esencją od czasów pierwszych Ojców Kościoła stanowiły słowa *Psalmu* 115 (113B):

3. Nasz Bóg jest w niebie; czyni wszystko, co zechce. 4. Ich bożki to srebro i złoto, robota rąk ludzkich. 5. Mają usta, ale nie mówią; oczy mają, ale nie widzą. 6. Mają uszy, ale nie słyszą; nozdrza mają, ale nie czują zapachu. 7. Mają ręce, lecz nie dotykają; nogi mają, ale nie chodzą; gardłem swoim nie wydają głosu. 8. Do nich są podobni ci, którzy je robią, i każdy, który im ufa<sup>140</sup>.

Erazm Gliczner przywołał tę słynną frazę z tą różnicą, że odniósł ją do obrazów czczonych przez wiernych *Kościola rzymskiego*, rozszerzając je na całe chrześcijaństwo:

Czego wszystkiego o Obrazach mówić nie może / telko co Duch Boży sam mowi y swiaczy / Usta máią á nie mówią / Oczy máią á nie widzą / Uszy máią á nie słyszą / nozdrza máią á nie wonia / Ręce máią á nie macaią / Nogi máią á nie chodzą / to iest iáko Lactantius swiaczy / w korych ne hominis quidem quid quam est prater vmbram. Nie masz nic Człowieczego / nádcien / czego áni Sapientowie / áni liud Kościoła Rzymskiego baczyć nie chcą dla głupi tei persuasy żeby cos Boskiego w Obrazach być miało / á yżby mieli być nácziniem do nabożenstwa<sup>141</sup>.

Powołując się na słowa Laktancjusza oznajmił:

*Non religia in simulacris, sed mimus religionis est.* Nie iest / práwi / rzecz wątpliwa / że tám Religij żadny nie mász / gdzie kolwiek obras iest. [...] bo nic nie może być niebieskiego w tey rzeczy która bywa z ziemie [...] Bo cokolwiek bywa zmyslono / to potrzeba iest byćz fałszywe / y nie może nigdy prawdy imienia przyąć / co prawdę obłudą á naśladowaniem kłama [...] Nie nabożeństwo w obrażiach ale błazen nabożeństwa iest.

W wyrażonym powyżej manifestie wyraźnie pobrzmiewa przedplatońska jeszcze krytyka tego, co naśladowcze (mimetyczne), jako stanowiące karykaturę prawdy, i wynikająca stąd negacja sztuk teatralnych oraz plastycznych. Gliczner utożsamiał się w swoich poglądach z tymi wyrażanymi w pierwszych wiekach, bliskich tradycji *Nowego Zakonu*, w którym pobrzmiewa jeszcze echo tradycji żydowskiej potępiającej idole pogańskie, jako dzieło rąk ludzkich, powracające w narracji dotyczącej pobytu św. Pawła w Efezie, opisanego w *Dziejach Apostolskich* (Dz 19, 21-40) oraz w apokryfach, które uzasadniały w ten sposób nieprawomocność pogańskich kultów<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> Dlatego też św. Justyn Męczennik nauczał: „Nie składamy żadnych ofiar ani wieńców bałwanom, jakie sobie ludzie utworzyli i poustawiawszy w świątyniach, nazwali «bogami» ponieważ wiemy, że to tylko bezduszne i martwe przedmioty, kształtem swym do Boga niepodobne. Bóg – zdaniem naszym – jest zupełnie inny niż wszystkie owe wizerunki, w jakich się Go przedstawia dla kultu religijnego” – Justyn *Apologia I*, 19 (PG 6), s. 340A, cyt. za: ALP I, s. 93; Wronikowska 2000, s. 393. Św. Jan Chryzostom przypomniał w mowie piątej przeciw judaizantom, że „każdy obraz bożka, każdy posąg wykonany ludzką ręką nazywany jest przez Żydów «obrzydlivością»” – Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom*, s. 161. Tradycja żydowska stała się ważnym oparciem obok tradycji apostoelskiej w artykulacji stosunku do obrazów u pierwszych Ojców Kościoła, zwłaszcza u Orygenesusa, który na tradycję żydowską wprost się powoływał.

<sup>141</sup> Gliczner 1598, s. [57]-[58].

<sup>142</sup> Kruk 2007d, s. 343; Kruk 2010a. Nt. stosunku Ojców Kościoła do bóstw pogańskich: Ożóg 2009.

Dopiero św. Jan Damasceński sprecyzuje:

choć Pismo św. mówi: „bożki pogańskie to srebro i złoto, dzieło rąk ludzkich” (Ps 35,15), to nie znaczy, że zabrania oddawania czci wszystkim przedmiotom nieożywionym czy też dziełom rąk ludzkich, ale tylko przedstawieniom demonów<sup>143</sup>.

I tak oto w średniowiecznym apokryfie serbskim, jak i na ikonach<sup>144</sup> św. Parskewa kruszy idole pogańskie, gdyż są od ręki ludzkiej stworzone, więc choć oczy mają, to nie widzą:

НЕ ПОКЛОНЯЮТ СЕ БОГОМЪ КАМЕННЫМЪ И ДРЪВЪНЫМЪ, НЖЕ СЪТЪ ОУТЪ РЪКЪ УЛОВЕКУЕ  
СЪТВОРЕНН, ОУН НАИДЪТЪ И НЕ ВЪИДЕТЪ, И ПРОУНХЪ ИСТЪСТВА НЕ ПОСТИГНЪТЪ, ЗАТО  
И ПОДОБНЫ ТЪКМЪ ДА БЪДЪТЪ, НЕ ТЪКМО СЪТВОРШЕН, НЪ И ВСИ БЪРЪЮШТЪ ВЪ НИХЪ<sup>145</sup>.

Erazm Gliczner odrzucając tę późniejszą wykładnię powoływał się na tradycję Kościoła pierwszych wieków, który obrazów nie potrzebował:

Mowi też ten Doctor Papiieski Ferus o Obrażiach, że nie na to bęli postawione ná co ich teras Kościół Rzimski użiwa / Naprzod prziznawaią to samisz Doctorowie Papiiescy iz pierwi / w krześcianstwie przez Kielká seth lath Obrazow nie bęlo / Ták isz za czasu Constantinusa okolo czasu Nicenskiego Concilium bęla ta uchwałá ná Concilium Clibertinskim temi słowi / *Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur aut adoratur in parietibus depignatur. Cassander Papiieski Doctor ták tesz pisze / Ad imagines uero sanctorum quo attinet, certum est, initio praedicati Euangelij, aliquanto tempore inter Christianos, presertim in Ecclesiis imaginum usum non fuisse ut ex Clemente et Arnobio patet: To iest / co sie ticze obrazow Swietich / pewna rzecz iest / ze ná poczatku óppowiedany Euangelij / czasu / nieiákiego miedzi Krzesciani zwłascza w Kościcielech / Obrazów używania nie bęlo / iako się to s Clemensa / i Arnobiusa pokazuie / I drugiemu słowy. *Sane ex Augustine constat, eius aetate simulachrorum usum in Ecclesiis non fuisse. Iście z Augustina sie to pokazuie / ze za iego liath / używanie Obrazow w Kościeliech nie bęlo*<sup>146</sup>.*

Nieco dalej autor konstatował: „To złe używanie Obrázow bacząc Doctorowie Papiiesci i drudzi / uczeli ábi takowe Obrazi y ich nabożeństwo zrzucano á gładzono”<sup>147</sup>.

I mimo uznania argumentu o pożyteczności obrazów religijnych, odrzucał możliwość ich zaakceptowania wobec zagrożenia bałwochwalstwem, które mogły prowokować:

Bo te rzeczy które potrzebne nie są / choćby iákoszkolwiek dobre bęly / iednák czestokróć bywaią złożone / ábo práwie zagubione dla rzeczy zlich / które z nich urastáią / ták tedy chociaasz używanie Obrazow iest dobre y Kościolowi poziteczne / iesliby iednak

<sup>143</sup> Św. Jan Damasceński, *Mowa* I, 26, s. 515.

<sup>144</sup> Kruk 2010a,

<sup>145</sup> *Апокрифско житије свете Петке...*, s. 29.

<sup>146</sup> Gliczner 1598, s. [47r]-[47v].

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. [49r]-[49v].

znich bałwochwalstwo urastało / ktoremu inaczi zrosadku starszych zabreżęby się nie mogło / ieno połamaniem Obrazow / tedy słusznoby aby zwierzchności starszych bełi odjęte ábo połamane [...] w Kościołiech Papieskich / gdzie stąpisz / gdzie poyrzisz / gdzie się obrocisz / tam bałwanów ogromnich / tam Obrazow / y malowania rozmaitego pełno / á słowa Bożego które bisz czytał / námalowanego namni / wszystko ná coby ieno patrzeć á nie czytać<sup>148</sup>.

Znał argumenty zwolenników obecności obrazów w świątyniach, lecz ich nie akceptował:

Málowanie práwi [Wilhelm Durand, biskup Mende (zm. 1296) w rozprawie *De Ecclesia* – M.P.K.]<sup>149</sup> / wicy zda się poruszać umysł / nisz pismo. Przes málowanie bowiem rzecz uczynioná przed Oczy bywa położoná iákoby niniejszego czasu działá się. Nie przes pismo / rzecz uczynioná iákoby przes słuchanie / które mny umysł porusza / ná pámięć się przywodzi / Stąd tesz to iest / że w Kościele nie taką uczciwość wyrządza Xięgom / iáką Obrázom á malowaniu / Xięgom mowi to iest pismu / bo pierwy powiedział / málowanie wicy porusza umysł nisz pismo. Co iest wielkie bliuznierstwo tak mowic / pisac / á rozumieć<sup>150</sup>.

I dlatego oto obrazy w tej wykładni nie mogły być *instrumenta cultus*, księgami ludzi prostych, ani poruszają ludzi do dobrego<sup>151</sup>, „bo którekolwiek obrázy są / pogańskie są”<sup>152</sup>. Trudno się przy tym oprzeć wrażeniu, że Gliczner posuwał się w swojej krytyce dalej, aniżeli Marcin Luter, który uznawał prawo Mojżeszowe za obowiązujące jedynie Żydów, a nie pogan i chrześcijan, zauważając, że *Nowy Testament* nie poruszał kwestii obrazów, a Chrystus przyjął monetę z wizerunkiem cesarza<sup>153</sup>. Istotne było, by słowo i obraz uzupełniały się, choć ważniejsze zdecydowanie było słowo, a obrazom przyzwolony był ogląd, a nie kult, możliwe było tworzenie dzieł sztuki sakralnej (skoro nie zakazane), lecz nie adoracja, a ich oszczędzenie postulował dla oglądu, dla świadectwa, dla pamięci i znaku, ponieważ człowiekowi właściwy jest obrazowy sposób myślenia. Zgadzał się przy tym, że winna być zwalczana irracjonalna wiara w obrazy, ale przypisywał im cechy adiafory – rzeczy neutralnej, obojętnej dla zbawienia<sup>154</sup>. W swojej gorliwości niszczenia obrazów bliższy był

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. [50r]-[50v].

<sup>149</sup> *Pictura plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur; sed per scripturam res gesta quasi per auditum qui minus movet animum ad memoriam revocantur*: „Głębsze jest poruszenie umysłu, przez to, co trafia do człowieka przez zmysł wzroku, ponieważ obraz trwa, niż za pomocą słowa, które zanika w przestrzeni i trafia w niepamięć. Dlatego w kościołach mniej czci okazujemy księgom, niż obrazom i malowidłom ściennym” – *Mysliciele, kronikarze... do 1500*, s. 240 i nast.; Knapieński 2005, przyp. 72. Na Duranda powoływał się również Pruszczy przy opisie kultu obrazu *Matki Boskiej Różańcowej* w Przedborzu, iż *kążdego czasu w pamięci swej Przenajświętszą Pannę Maryą mieć powinniśmy* – Pruszczy 1662, s. 38; Pruszczy 1740, s. 43. To samo powtórzył w innym miejscu, przy charakterystyce ikony w Klimontowie, powołując się tym razem na św. Bonawenturę – Pruszczy 1662, s. 42; Pruszczy 1740, s. 47.

<sup>150</sup> Gliczner 1598, s. [52v].

<sup>151</sup> Gliczner 1598, s. [58].

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. [59v].

<sup>153</sup> Cieślak 2000, s. 7.

<sup>154</sup> Michalski 1989, s. 50-55; Cieślak 2000, s. 6-7.

zatem Gliczner zdecydowanie bardziej kalwinom, którzy traktowali bałwochwalstwo jako przeciwieństwo religii<sup>155</sup>.

Wzory argumentacji dla pisarzy Reformacji miał wcześniej stworzyć w swoich tyradach przeciw jasnogórskim pielgrzymkom, wotom i egzorcyzmom kalwinista Marcin Krowicki w różnowierczym katechizmie z r. 1556<sup>156</sup>. W artykule IV Zgody Sandomierskiej z 1570 r. *O bałwaniach abo o obrazach* wypowiedział się jako miłujący chwałę Boską chrześcijanin, iż trudno jest zdzierżyć, „kiedy się nie tylko lud prosty, ale sami księża przed drewnem a kamieniem i słupy niemymi kłaniają, kadząc przed niemi, śpiewając i pocziwość wszelaką wyrządzają”<sup>157</sup>.

Autorzy traktatów kontreformacyjnych zmuszeni zostali zatem zogniskować swoją uwagę na obronie funkcji obrazów, podważanej przez protestantów, broniąc jednocześnie idei unii kościelnej, toteż nie wydaje się dziełem przypadku, że np. ks. Fabian Birkowski zebrał w swojej publikacji z r. 1629 dedykowanej jego przełożonemu biskupowi wileńskiemu Eustachowi Wołowiczowi cztery kazania: jedno poświęcone męczeńskiej śmierci św. Jozafata Kuncewicza, unickiego arcybiskupa połockiego, drugie św. Janowi Sarkandrowi, „męczennikowi morawskiemu”; trzecie obrazowi bransbergskiemu, a czwarte – obronie dzieł sakralnych<sup>158</sup>. A ponieważ obrót spraw dla Kościoła rzymsko-katolickiego był niepomysłny, nie dziwne, że w pierwszych słowach autor konstatował, iż blisko temu, że „Słońce obróci się w ciemności / á księżyc w krew [zanim przyjdzie dzień Pański, wielki i straszny” – *Jl* 2,31; *Ap* 6,12 – M.P.K.]<sup>159</sup>.

Krew jest tu motywem wiodącym i wspólnym mianownikiem, bo oto nastał czas, gdy przemawia krew męczenników oraz krew obrazu Ukrzyżowanego Jezusa, który „Roku Pańskiego 1627. w Bransbergu od Szwedów” postrzelany „krwią spłynął: Głos krwi bratá twego woła do mnie z ziemie” (Rdz 4, 10)<sup>160</sup>. Nastał czas bezecznych obrazoburców, „nád których świat miał obrzydliwszych heretyków”<sup>161</sup>. Wobec podstawowego zarzutu, iż *Dekalog* zabrania czynienia obrazu na podobieństwo Boga, autor odpowiadał, że nie są tym zakazem objęte obrazy „Chrystusowe áni świętych”, albowiem nie są „bálwánami, a bálwan to iest obraz márný y nieustánowný” [nieznany/nieprzyjęty w tradycji obrazowania? – M.P.K.] / „ábo tey rzeczy ktorey nie mász”, w istocie jest to obraz *Bogow fálszywych*<sup>162</sup>. Z kolei na zarzut, że nie wolno przedstawiać Boga i Trójcy Przenajświętszej, odparł, że nie ma takiego obrazu, który mógłby wyrazić samo bóstwo, a zatem obrazy nie pretendują bynajmniej do tego, by obrazować Tego, który nie może być „áni oczymá cielesnymi obaczony / áni fárbámi wymálowány”, natomiast ciało, w jakim się objawił może być

<sup>155</sup> Cieślak 2000, s. 430.

<sup>156</sup> Kracik 1991, s. 162.

<sup>157</sup> Cyt. za: *ibidem*, *loc. cit.*; Kracik 2004, s. 15.

<sup>158</sup> Zob. Birkowski 1629.

<sup>159</sup> *Ibidem*, s. A2.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 51. Powołał się na tę relację: Pruszcz 1662, s. 2 (Av); Pruszcz 1740, s. 2 (Av).

<sup>161</sup> *Ibidem*, *loc. cit.* Tu zapewne też zaznaczył się wpływ poglądów Baroniusza, doradcy papieża Klemensa VIII (1592-1605) w sprawach sztuki, głęboko zafascynowanego heroicznymi dziejami pierwotnego Kościoła w Rzymie i głoszącego, że „krew jego męczenników jest fundamentem prymatu papieskiej Stolicy Apostolskiej” – Krasny 2010a, s. 75.

<sup>162</sup> *Ibidem*, s. 66.



traktowane jako rodzaj metafory, a zatem Bóg „zakázuie «formales non metaphoricas imagines»”, więc zgodnie ze starodawnym zwyczajem „obrázy Chrystusowe y świętych máią byđż poszánowane”. Poza tym Chrystus zostawił „obraz twarzy swej na tuwálñi [starop. chusta – M.P.K.] wyráżony świętey Weronice / który po dzišdzieñ w Rzymie chowaią / y ukázuią”<sup>163</sup>.

Wtóry pożytek mamy z obrázow nie tylo do náuki / ále do wzbudzenia / áby były nam miasto żagwie / z ktoreyby miłość przeciwko Bogu y świętym zápalála się w nas y chowała. Bo gdy ia mam obecnego w obrázie którego miłuje / rośnie y żyie miłość we mnie / czegoby nie było / gdybym ná obraz nie pátrzał / bo co z oczu / to y z myśli. Dla tegoż obraz krucyfiká w puł kościołá bywa stáwiany / áby gdy wchodzimy / záraz w nas wiára / náđzieiá / miłość / wskreszone były przeciwko Chrystusowi odkupicielowi<sup>164</sup>.

Wtórował tej opinii głos środowiska prawosławnego z óśrodkiem kijowskim, a bardziej znaną wypowiedzią był traktat Afanasija Kalnofojskiego z r. 1638:

Opísuié nam Obraz ręką zá Obrázow pochwałę opięťą / y znowu przyrosłą / od Dámászku Doctor święty: Imago similitudo est, Exemplum at[que] effigies, quae illum in se cuius imago est exprimit. to iest: Obraz iest podobieństwo / przykład y wykonterfetowanie / które tego w sobie / którego iest obraz wyraża. Albo: Imago est similitudo sic exemplar exprimens, v ab eo aliqua re differat. to iest: Obraz iest podobieństwo ták swoy exemplarz wyrażájące / iżby przecie od niego czym roźniło. Et trochá nízey tenze mowi / iż Obraz dla tego bywa / że człowiek rzeczy tych / ktore widziane byđz nie mogą / dośiágnąć wiadomości nie może / iż iest ciałem obciążony áni widzieć rzeczy dáleko od siebie odłączonych. á po Łáćninie ták: Fiunt autem imagines, quo res occultas aperiant, at[que] indicent, nam[que] homines rerum quae sub aspectum non cadunt, nudam cognitionem non habent, quo animus corpore contegitur, nec larum quae post ipsum sunt euenturae, quae[que] loco rum interualo distant. etc. Dla tego tedy Obrázy wynálezione / áby nam do rzeczy zakrytych wiadomości, iáko nieiákimiś przewodnikami były. Dla tey mieyscá odległości Krolowi Edeseńskiemu Agábárowi [!] Krol wszystkich królów Obraz swoy sam ímprimowauszy daie / gdyż go posłány Málarz dla śliczności tráfić nie mógł. Ten zwyczaj y teráznieyszych czasow kwitnie<sup>165</sup>.

Maciej Treter z kolei, polemizując w publikacji z r. 1682 ze stanowiskiem kalwińskim w odniesieniu do racji kultu obrazów, raz jeszcze skupił się na odróżnianiu „idoli” od „obrazów prawdziwych” i „wizerunków”:

*Nam Idolum dicitur rei fictae species, et quae nullatenus talis fuerit, nec esse potuerit qualis in muto exhibetur simulachro: Imago vero et Effigies exprimens rem vel personam, secundum ea, quae illi veru aliquo faltem modo competunt*<sup>166</sup>.

W argumentacji na rzecz obrazów powoływał się na prawowierną pobożność:

<sup>163</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>165</sup> Kalnofojski 1638, s. 84. Skądinąd ciekawa jest wyrażona tu idea, że wizerunek Chrystusa z konieczności odbity został na chuście, bo malarz nie potrafił sprostać zadaniu wiernego jego odmalowania.

<sup>166</sup> Treter 1682, s. 4.

*Verum quoniam vltimus iste, Orthodoxae pietatis, erga Imagines Andor, Primus et maximis*

oraz słowa Arystotelesa:

*Testante Stagirite, „quid idem est motus in Imaginem et in Exemplar illius”: Cum enim vi Naturalis coniunctionis, Imago referat, illud, quo inductis exprimit coloribus, necessu est, ex praeducis incidentis oculi, reuerberatam mentem, attolli in cognitionem Prototypi; ac praeter speciem quae externo haurit visu, altiore exemplaris ipsius sensu tangi<sup>167</sup>.*

Istotnym argumentem był naturalnie przekaz nt. wizerunku Chrystusa, który trafił do rąk króla Abgara:

*Testis est Imago illa, nullo penicilli aut pigmenti adminiculo, solâ Apellem agente DIVINA CHRISTI vi laborata ; quam SALVATOR appresso faciei suae linteo efformatam, AGA-BARO [!] REGI spectandi sui cupidine aestuanti, donum simul spectaculumque transmisit: Veritatem illius praeter EVAGRIVM et alios, LEO Lector oculatus eiusdem Testis in secundâ Synodo Nicaenâ Act: 5. Adstruit. Testis et alia pari artificio in Sudarium transmissa; quo dum lassum sub ferali Crucis trabe CHRISTVM pia VERONICE detergit, ingens obsequii pretium, recepto quam mixtus Sanguini depinxit Sudor, Diuini vultus Imagine reportauit<sup>168</sup>.*

W oryginalnej, lecz znacznie krótszej wersji polskiej tego traktatu z r. 1647, autor operował określeniami bezpośrednimi, odnoszącymi się do Matki Boskiej bardziej, aniżeli jej wizerunku, do którego napisania skłoniła go „chęć nabożna do rozszerzenia ś. Imienia Matki Boskiej”<sup>169</sup>. Dopiero w dalszej części tekstu użyta została formuła: „od pobożnej Málárskiej ręki wykonterfetowany Obraz”<sup>170</sup>, stosując potem już konsekwentnie to określenie.

O „prawowiernych” Treter wyraził się następująco:

*[...] Orthodoxos tanquam amore Imaginum lymphatos, quique Cultum DEO soli debitum, ad mutas transferant Effigies, nimis praelicenti criminatione fugillant, Horum speciosis vocibus, quantum subit virus, et quan, sub personato zeli habitu, lateat aduersus Sancta liuor, antequam palam fiat, paefari paucis libet, Quidnam sit, et Quantum se extendat, Cultus ac Veneratio?<sup>171</sup>*

Należy pamiętać naturalnie o znaczeniu dla poglądów na rolę sztuki religijnej, jakie miały w toczonej polemikach postanowienia Soboru Trydenckiego, który zwrócił większą uwagę na jej potencjalne znaczenie w walce z nowożytnym obrazoburstwem. Przy czym, jak można zauważyć, tak argumentacja reformatorów,

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. B.

<sup>168</sup> *Ibidem*, s. [B3v]-[B4].

<sup>169</sup> Treter 1647, wstęp bp. Dzieło dedykował Łukaszowi z Bnina Opalińskiemu, podkomorzemu poznańskiemu, dobrodziejowi kościoła w Zdziezowie, w którym cudami słynął obraz *Matki Boskiej Zdziezkiej* w typie *Hodegetrii*. Zdziezów leży w pobliżu Borku w Wielkopolsce, stąd obraz określany jest częściej jako *Matki Boskiej Boreckiej*.

<sup>170</sup> *Ibidem*, s. [3v].

<sup>171</sup> Treter 1682, s. 5-6.

jak i kontrargumenty strony katolickiej wypracowane na soborze powtarzane były w Rzeczypospolitej długo po połowie XVI wieku. Reformatorzy polscy odrzucali generalnie kult obrazów:

W nowym Testamencie gdy Christus Pan mowić raczeł / co Matth: sw. oznaymuie: Oto ia posyłam do was Proroki / Mędrce / Pisarze / znacząc Apostoły swe / y Euangelisty / pisarze nie málárze / którzy księgi spisowác / nie obrázy málowác mieli [zob. Mt 23, 34 – M.P.K.]<sup>172</sup>. Z których ksiąg liud wszelki oczie się drog zbáwiennich miał y ma / nie z obrázow<sup>173</sup>.

I dalej następuje przestroga:

Sinaczkowie strzeżcie się obrazow / to iest tich ktoreby wystawione bely iáko instrumenta cultus et religionis, chwały á nabożeństwá / które samiż Doktorowie kościoła Rzymkiego gániá / á potępiáią<sup>174</sup>.

Nieprzypadko, jak można sądzić, kult obrazów maryjnych wzmógł się wyraźnie w 2. połowie tegoż stulecia właśnie na fali kontrreformacji i potrydenckiej rekatolicyzacji, kiedy przywracano kult Matki Boskiej i jej obrazów, po czym zaczął on się rozrastać do niebywałych dotąd rozmiarów<sup>175</sup>. Na znaczeniu zyskiwała jednocześnie kategoria cudowności, coraz bardziej istotny wyróżnik czczonych obrazów. Z perspektywy czasu – poza manifestacją określonych postaw religijnych ikona – obraz jawi się zatem jako narzędzie kontrreformacji<sup>176</sup>, tak jak to działo się w Rzymie w 2. poł. XVI w., kiedy to Franciszek Borgia rozpoznał potencjał tkwiący w kulcie wizerunku *Salus Populi Romani* jako narzędzia pracy misjonarskiej. Przełożyło się to na pogłębione kontemplacje obrazu, traktowanie go jako środka do prowadzenia modlitw medytacyjnych, potencjalnych nawróceń, rozważań nad boskim macierzyństwem Marii, jej mocy zbawczych i intercesyjnych, a po uzyskaniu u Piusa V zgody na wykonanie kopii obrazu w 1569 zaczęto je wysyłać na jezuickie misje, m.in. do Brazylii, Chin oraz nowicjatów w północnej Europie, wymagających wsparcia w walce z kontrreformacją<sup>177</sup>.

Wtedy też „wskrzeszanie dawnych ośrodków pielgrzymkowych i inicjowanie działalności nowych centrów o charakterze lokalnym stało się więc jednym z osztentacyjnych wyróżników konfesji”<sup>178</sup>. Przyczyniały się do tego pisma, m.in. Jana

<sup>172</sup> Autor tu, jak i w innych miejscach parafrazuje i uzupełnia przekaz biblijny; w istocie wers brzmi tak: „Dlatego oto Ja posyłam do was proroków, mędrców i uczonych. Jednych z nich zabijecie i ukrzyżujecie; innych będziecie biczować w swych synagogach i przepędzać z miasta do miasta”.

<sup>173</sup> Gliczner 1598, s. [55].

<sup>174</sup> *Ibidem*, s. [55v].

<sup>175</sup> „Wywyższenie Maryi ku królewskości i ku współuczestniczeniu w Dziale Odkupienia być może nigdy nie stałoby się tak mocne, gdyby nie negacja kultu maryjnego przez reformację” – Chrzastowski, Kordecki 1985, s. 60. Autorzy wskazali na związek ikonografii koron władysławowskich na obrazie *Matki Boskiej Częstochowskiej* z ideą *Compassio* wyrażaną przez wprowadzenie elementów *Arma Christi*, o rodowodzie związanym z bizantynizującym malarstwem Italii – *ibidem*, s. 59-60.

<sup>176</sup> Kracik 1991, s. 167; Baniulyte 2002, s. 157.

<sup>177</sup> Ostrow 1996, s. 127.

<sup>178</sup> Kluzowicz 2005, s. 47.

Vermeulen de Louvain, czyli Johannes Molanusa (zm. 1585), który propagował koronacje szczególnie czczonych obrazów w dziełach *De picturis et imaginibus sacris* i pod zmienionym tytułem: *De historia sanctarum imaginum et picturarum* (Löwen 1570)<sup>179</sup>. Nie dziwią zatem podobne sformułowania: „Tak oto już w XVI wieku słynął obraz Bogarodzicy jako cudowny”<sup>180</sup>, co przytoczył ks. Jan Kurczewski w oparciu o akta wizytacyjne z r. 1784 w Gudohajach, gdzie od „niepamiętnych czasów” znajdowała się ikona *Matki Boskiej* w typie *Milosiernej*, objęta w XVIII w. opieką sprowadzonych tu karmelitów z Wilna.

Trzeba podkreślić, że szczególny kult dla Matki Bożej był charakterystyczny tak dla Rzeczypospolitej, jak i całej Rusi. Aleksander Naumow przypomniał, że w świetle legend i tradycji prawosławnej Ruś i chrześcijański Kijów były postrzegane jako dominium Maryi, trzecie po Gruzji i Górze Athos, z którą od samego początku przez postać św. Antoniego ściśle związane było powstanie i rozwój monastycyzmu na Rusi Kijowskiej<sup>181</sup>. Generalnie w całej Europie dał się zauważyć wzrost kultu Matki Bożej na fali odnowy kontrreformacyjnej, której wizerunki zaczęły być czczone niczym ikony bizantyńskie<sup>182</sup>. Pielgrzymki do miejsc objawień maryjnych lub cudownych obrazów rozwijały się zarazem jako bardziej duchowa forma kultu, jakby w parze z ograniczaniem liczby relikwii, których kult był silnie krytykowany w okresie reformacji<sup>183</sup>.

Wiele odpowiedzi na zarzuty Erazma Glicznera odnoszących się do wybujałych form kultu obrazów zawiera opublikowany pół wieku później wspomniany wyżej traktat Macieja Kazimierza Tretera, w którym na pierwszych stronach zaakcentowano, że kult obrazu *Matki Boskiej z Jezusem* odrodził się w Zdieszowicach pod Borkiem w Wielkopolsce niedługo po odzyskaniu świątyni z rąk protestantów. Znamienny jest tu *passus* wskazujący na tryumfalny charakter przywróconego kultu obrazu *Hodegetrii*:

A na znak uprzątnioney dostatecznie z Miasteczka / y z Kościoła plugawey heretictwa bezecnego gawiedzi / ná framudze Kościelney tudziesz nád wielkim Oltarzem iáko by ná árkusie tryumhálnym wielkimi literámi / Haeresum Debellatrici Mariae to Elogium [pleban borkowski Szczęsny Duranius – M.P.K.] nápisác rozkazał: GAVDE MARIA VIRGO CVNCTAS HAERESES TV SOLA INTEREMISTI IN VNIVERSO MVNDO 184.

Ostatnie słowa tego panegiryku nawiązują do kończącej się właśnie wojny trzydziestoletniej z wyrażoną nadzieją, że *Matka Boska Borkowska* wspierać w niej będzie Ferdynanda [III Habsburga? – M.P.K.], której się w

<sup>179</sup> Wyczawski 2006, s. 151; Jurkowlaniec G. 2008, s. 462.

<sup>180</sup> Kurczewski 1914; Wanat 2006, s. 36.

<sup>181</sup> Naumow [2008], s. 12.

<sup>182</sup> Baniulycé 2002, s. 157.

<sup>183</sup> Kwiatkowska 2007, s. 158.

<sup>184</sup> Treter 1647, s. B2. „W tym tedy Kościołku ná tymże miejscu dotąd iest Obraz Panny Przenajświętszey Cudowny / lecz zá ktorých czasów / iáko dawno cudámi poczał słynác / pewności doskonaley niemcz / bo iá pomieniona herezya zniósł / y z pámiéci ludzkiej wygladził / przez lat trzydziécie i y więccy támo miejsce w Pánowániu swym trzymáiąc”. – Pruszcz 1662, s. 39; Pruszcz 1740, s. 44.

swojej Cesárskiej głowie Państwo Rzymskie ukloniło; pokornie supplikuiąc / aby ona w tych woennych zamieszkách / y turbáciiach / wyciągnioną Naiásnieyszego Ferdynánda na herezyą y rebellią rękę; sámá trzymác y do końca utwierdzác raczyła; Wrózba to nie poślednia / że Naświetsza Bogárodzica Polskiemu y Niemieckiemu / gdy bezecna szyię złamie herezya / Państwu potomnie Niebieskie fáwory swoje pokazowác obiecuie<sup>185</sup>.

Postulat był tym bardziej stanowczy, że świętokradztwo i niezbożność przeciwko obrazom Boga samego domagał się kary i zemsty, o które „wołała” krew raniionych obrazów w całej Europie. Tak więc, gdy Karol V podszedł pod Wittenbergę i

obaczył krucyfiks od Lutrow postrzelány / y rzecze: [O twoie krzywde ide do bitwy Chryste Jezu / ktorys w tym obrázie zelżony:] Po tym nástąpił / y oboz wziął / y Kurfirsztá / y Witemberg, obelgá tá wołáá o pomszte do Bogá / wysłuchał tego głosu Pan / y złych ludzi pogromił<sup>186</sup>.

Częstym argumentem w sporach o obrazy były „Łukaszowe” ikony, wśród których szczególne znaczenie miała *Hodegetria częstochowska*, co podkreśliły uchwały diecezjalnego synodu w Krakowie w 1621 r., przeciwstawiającego ten obraz jako najwłaściwszy wobec zeświecczonych, renesansowych Madonn<sup>187</sup>:

Przebogoslawionej Panny Bogarodzicy malowác albo zmysláć kszałtem zbytnio światowym, zwłaszcza cudzoziemskim, świeckim, nie dopuszczamy; ani tak wymalowanymi w kościele stawiac nie pozwalamy; ale trzeba, żeby jak najskromniejszym i najwstydliwszym kszałtem i strojem malowane, albo sztychowane były, jak w Częstochowie, na miejscu sławnym wymalowác widać, albo innym tematu sposobem<sup>188</sup>.

Zaznacza się też powszechność statusu cudowności, jaki posiadało wiele ikon – obrazów czczonych w dawnej Rzeczypospolitej. Właśnie *Hodegetria Częstochowska* należała do tych obrazów, o których pisał Jan Łobżyński (ok. 1593-1654) w *Dies Natalis*: „Mają bowiem obrazy, zwłaszcza cudowne, swój, że tak rzekę, rozum, mają swoje oczy, którymi patrzą, swój język, którym mówią, swoje ręce, którymi pomocy ludziom dodają”<sup>189</sup>. Mają zatem to, czego odmawiano bohaterom. W odniesieniu do Wielkiego Księstwa Litewskiego wskazano, że wiele wizerunków maryjnych końca XVI – początku XVII w. przypomina dawne bizantyńskie prototypy, nie będąc jednakże ikonami. Zyskiwały one za to status cudownych, co było ściśle związane z kultem Marii<sup>190</sup>. Na ten to status zwracano też szczególną uwagę. Peregryn Stanisław Samuel Szemiot podkreślał, że cudowny jest obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*, ale i obraz w Radzynie Podlaskim, obraz *Matki Boskiej Bolesnej* w kościele bernardynów w Górze Kalwarii, w Gidlach „bardzo cudowny i sławny”, w Zostowie „cudowny [...] specjalny i bogaty”<sup>191</sup>.

<sup>185</sup> *Ibidem*, s. [D2v]

<sup>186</sup> Birkowski 1629, s. 64.

<sup>187</sup> Tomkiewicz 1957, s. 178-181; Kluzowicz 2005, s. 48.

<sup>188</sup> Łotowski 1987, s. 51; Niewiński 2006, s. 117.

<sup>189</sup> Łobżyński, s. 23, cyt. za: Łukaszuk 1991, s. 67.

<sup>190</sup> Baniulyc 2002, s. 157.

<sup>191</sup> Szemiot 1680, *passim*; Wereda 2004, s. 54.

Cuda stanowiły nieodłączny element wiary w nadprzyrodzoną moc obrazu, który nie mógł – co zrozumieli – znaleźć uznania u polskich reformatorów. Cytowany wielokrotnie w pracy Erazm Gliczner wypowiadał się na temat cudowności obrazu *Częstochowskiego* bardzo krytycznie:

Jako się działo w pogaństwie u Babilonczyków przez sprośne Bałwochwalstwo / tak się też w Kościele Rzymskim dzieje od Kapłanów przez obrazy. Jako u Babilonczyków Kapłani lud zwodzili fałszywymi cudami / tak y pierwy y dzis Papieści czynieli / czynią. Stosui tu bałwochwalstwo Częstochowskie / stosui inszych mieść gdzie Obrazy osobliwe nad insze mają / gdzie założenia Świętich osobne cudami zmisionemi zdawna zalecone / do ktorich kapłani ucą lud prosty biegac / iezdzić / niebożętą omamieni od Kapłanów biegają tłumy<sup>192</sup>.

Dlaczego jeden obraz był cudowny, a inny nie wyjaśniał Afanasij Kalnofojski:

Obraz łaski pełny będzie / ieśli ten obficiey onę przyimie / y Obraz iego obficiey / iako strumień promyki swoje / ták on Cudá swoje wytaczác będzie<sup>193</sup>.

Charakter tego miana wyjaśnił jezuita Alojzy Fridrich, wskazując, że jego warunkiem była pozytywna decyzja specjalnie wyznaczonej *Komisji duchownej* po wysłuchaniu relacji świadków, która nadawał ów status wyróżniającemu się ilością skutecznych interwencji wizerunkowi, przede wszystkim maryjnemu, zatwierdzany następnie przez biskupa<sup>194</sup>. Trzeba tu oddać rację Fridrichowi, bo owe „komisje” powoływano praktycznie zawsze po zaistnieniu cudów, aczkolwiek inne były wnioski o. Hieronima Wyczawskiego:

z początkami kultu łaskami słynących obrazów w polskich kościołach łączyła się opinia i wiara wiernych niemal zawsze w jakieś nadzwyczajne, niesprawdzone przeważnie przez czynniki kościelne zdarzenie, jak pojawienie się obrazu lub figury na gruszy lub lipie, wyoranie obrazu z ziemi, jasność idąca od istniejącego z dawna obrazu, krwawe łzy na twarzy Madonny itp. Przy czym wyjątkowo tylko pojawiały się [...] w kościołach parafialnych, i rzadko również w świątyniach mniszych i kanonickich, natomiast bardzo dużo posiadały ich kościoły zakonów mendykanckich, dominikanów, bernardynów, karmelitów bosych, franciszkanów konwentualnych, reformatów, a także paulinów, karmelitów trzewickowych i jezuitów. Wiązało się to z uprawianym przez te ostatnie zakony duszpaństwem nadzwyczajnym<sup>195</sup>.

Przykładem tu posłużyło aż pięć koronowanych w ciągu XVII w. wizerunków i figur maryjnych znajdujących się w sanktuariach bernardyńskich. Ks. Jan Kracik przypomniał, że zwłaszcza owe klasztory (m.in. Leżajsk, Łuków, Rzeszów i Sokal)

<sup>192</sup> Gliczner 1598, s. [49v].

<sup>193</sup> Kalnofojski 1638, s. 86.

<sup>194</sup> Fridrich 1903, I [2008], s. 13.

<sup>195</sup> Wyczawski 2006, s. 152; Kracik 1991, s. 167. Potencjał tkwiący w ikonach franciszkanie mieli dostrzegać już w XIII stuleciu. Jedną z przyczyn popularności ikon w ówczesnej Toskanii miało być docenienie przez pizańskich franciszkanów wartości tkwiącej w wizerunku autonomicznym, dwuwymiarowym, jako modelu idealnego wizerunku religijnego, wskazującego poprzez ikonografię i styl na pochodzenie wschodnie – Bacci 2007, s. 75.

słyneły z cudownych wizerunków maryjnych<sup>196</sup>. Wiązało się to niewątpliwie z postrzeganiem sanktuariów cudownych obrazów maryjnych jako narzędzi duszpasterkich, pomocnych w aktywowaniu najszerszych warstw społecznych<sup>197</sup>. Ten aspekt dostrzeżono przede wszystkim w Rzymie – znamienne, że kiedy sanktuarium Santa Maria in Aracoeli w Rzymie przeszło w XV w. we władanie bernardynów, przy starożytnej ikonie w ołtarzu głównym stanęły posągi świętych bernardyńskich: Bernarda ze Sieny i Jana Kapistrana. Nowy wystrój powstały po zwycięskiej bitwie pod Lepanto w r. 1571 akcentował napis z gloryfikacją wojsk chrześcijańskich, zaś na ścianach namalowano cykl maryjny<sup>198</sup>.

Relacje biskupich komisji traktowano jako rozstrzygające i o coraz większym znaczeniu, tak, że z czasem propagowanie *miraculów* bez czekania na opinię takiej komisji mogło zakończyć się konfiskatą obrazu i orzeczeniem nadużyć<sup>199</sup>. Ich orzeczenia nadawały czczonemu wizerunkowi miano *imago gratiosa*, jako łaskami słynący, bądź też – tym najsłynniejszym i uważanym za najdawniejsze – *imago miraculosa*<sup>200</sup>. Ks. Aleksander Brandowski odnotował, że

co się tyczy wiarogodności tych cudów, które Maciej [Kazimierz Treter – przyp. M.P.K.] w wymienionych dwóch ksiązkach opisał, to wyraźnie oświadczył, że tylko za prawdziwość tych łask ręczy, które przez komisje biskupie zostały uznane. Nie pogardzał on wprawdzie niepotwierdzonemi przez komisje przerzeczone pobożnemi podaniami, które o Matce Bożkiej boreckiej wtedy krążyły, ale z drugiej strony nie chciał niemi ludzi czytelnika, skoro kościół tych wieści nie zbadał. Wogóle sądził o nich, że to plewy, w których może być rzeczywiście jakieś cenne ziarno, lub że to popiół, w którym może tleć iskra prawdy<sup>201</sup>.

W opinii ks. Wacława Nowakowskiego

Polacy wierzyli głęboko, że cudowne obrazy nie przez to są cudowne, żeby same przez się cuda czyniły i żeby w nich zawarta była moc cudowna i skuteczna, lecz że są one nadprzyrodzonym narzędziem wybranem udzielanych przy nich ludziom szczególnych, niezwykłych łask bożych<sup>202</sup>.

Nie zawsze jednak, jak się okazuje, cuda, jak i potwierdzające je orzeczenia Komisji były wystarczające, by ugruntowana została opinia o obrazie jako cudownym. Przykładem jest obraz *Hodegetrii* w Dzierzgowie, który mimo potwierdzonych

<sup>196</sup> Kracik 1991, s. 174.

<sup>197</sup> Wiślicz 2004, s. 117.

<sup>198</sup> Baranowski 2003, s. 114.

<sup>199</sup> Kracik 1991, s. 176; Wiślicz 2004, s. 114. Przyjazd komisji był okazją do uroczystości religijnej oraz zjazdu okolicznej szlachty, a także świadectw magantów, którzy, posiadając w pobliżu dobra, czuli się w obowiązku wysłać list ze sprawozdaniem doznanych lub zasłyszanych łask – Wiślicz 2004, *loc. cit.*

<sup>200</sup> Wiślicz 2004, s. 115.

<sup>201</sup> Brandowski 1877, s. 28-29. W odniesieniu do obrazu NMP w Klimontowie w jednej z wizytacji stwierdzono: *Imago hac Beatissimae devotione populi creditur esse gratiosa ab officio non approbata – Klimontów 1748, s. 133.*

<sup>202</sup> Nowakowski 1900, s. 271.

cudownych lez, sam w schematyzmach traktowany był zaledwie jako łaskawy<sup>203</sup>. Joanna Tokarska-Bakir wskazała, że istotnymi elementami uzyskania statusu cudowności było jego pojawienie się w niezwykłych okolicznościach i Izawienie<sup>204</sup>, lecz jak się okazuje, znaki te nie stanowiły sankcji ostatecznej.

Horyzonty sławy cudownych obrazów i figur były przy tym nader szerokie. Dominikanin Fabian Birkowski w traktacie z r. 1629 sięgnął po przykłady nawet do dalekiej krainy peruwiańskiej, utożsamianej za przekazem jezuitów z zachodnimi Indiami. Dlatego też w narracji na przemian mowa jest o Inkach [w oryg. *Ingowie*] oraz Indianach nawracanych za sprawą cudów obrazu, tj. krucyfiksu Chrystusa na krzyżu rozpiętego, który począł „głową którą miał / ná prawą stronę skłonioną / ná lewicę obracać”<sup>205</sup>. *Topos* ten przywołał z kolei Pruszcz relacjonując historię krucyfiksów, jednego w Gdańsku w r. 1627, gdzie w kościele farnym był „cudowny bårdzo y strázsliwy Krucyfiks” i z niego się oderwawszy Chrystus wobec bałwochwalckich bluźnierstw heretyków „twarz swoją odwrócił do ściány ná tymże Krzyżu, z postráchem wszystkiego Miásta” oraz w kościele Mądrości Bożej w Konstantynopolu!, gdzie „Krucifix wielki bårdzo i strázsliwy ná weyźrzeniu Pogánstwu onemu” [tj. cesarzowi tureckiemu – M.P.K.] „wstecz się obrócił / z postráchem wielkim bisurmańców”<sup>206</sup>.

Jak wskazała Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska, w sąsiedniej Rosji pojęcie ikony cudownej nie było jednoznaczne: „Do początku w. XVII termin cudotwornyj był synonimem terminu czudnyj rozumianego jako święty, a więc niekonicznie czyniący cuda”<sup>207</sup>. Piotr Chomik również podkreślił, że Wschodni Ojcowie Kościoła zawsze podkreślali różnicę między cudowną ikoną, a ikoną czyniącą cuda, dodając, że teologowie zachodni, nie przyznając wyobrażeniom znaczenia teologicznego zmuszeni byli do odrzucenia twierdzenia teologów bizantyńskich, iż ikony są obdarzone cudowną mocą<sup>208</sup>. Niemniej określanie np. w *Księgach Grodzkich* lwowskich obrazu *Matki Boskiej Rudeckiej* jako *Imago Miraculis*<sup>209</sup> lub jako *Thaumaturgae Iconae*<sup>210</sup> w wizytacji XVIII-wiecznej, stosowane także w odniesieniu do *Matki Boskiej Jurowickiej*<sup>211</sup>, zdaje się wskazywać, że w praktyce tej mocy obrazom nie odmawiano i jak świadczą o tym liczne dowody – w kulcie katolickim również wierzono, tak jak w Bizancjum, że obraz mógł się cudownie objawić, jak i można mu było przypisać cudowną moc sprawczą. Na Rusi dopiero w 2. poł. w. XVII zaczęto odróżniać

<sup>203</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 275.

<sup>204</sup> Tokarska-Bakir 2000, s. 282; Tomalska 2006, s. 2.

<sup>205</sup> Birkowski 1629, s. 71.

<sup>206</sup> Pruszcz 1662, s. 5 (A3); Pruszcz 1740, s. 6 (A3v). Przykłady krucyfiksów o rodowodzie jeszczce średniowiecznym, które w czasach nowożytnych miały „przemówić” do suplikantów, były liczne w Krakowie, tak bogatym w relikwie i cudowne wizerunki, iż porównywano go do Rzymu – Jurkowlaniec G. 2004, s. 78-80; Pencakowski 2009, s. 196. O cudownych wizerunkach Chrystusa na Litwie – Piramidowicz 2004.

<sup>207</sup> Kobrzeniecka-Sikorska 2004, s. 14.

<sup>208</sup> Chomik 2004, s. 148, cyt. za: Dąb-Kalinowska 2000, s. 26.

<sup>209</sup> [...] *ad Ecclesiam Rudcensem Ubi Imago Beatissimae Virginis Mariae Miraculis claret pacifice* – Rudki 1699, s. 715.

<sup>210</sup> [...] *Thesauro Thaumaturgae Iconis B. V. Mariae* [...] – Rudki 1640-1645, s. 177.

<sup>211</sup> *Jurowice* 1901, s. 13-14; akapit z r. 1755 *De Icone Thaumaturgae*.



ikony cudowne, jako czyniące cuda od pozostałych. Podobnie jak w Rzeczypospolitej formą dowodu były spisane relacje świadków ich nadprzyrodzonej mocy, w tym wypadku – z inspiracji cara, patriarchy bądź wspólnoty parafialnej. Obcokrajowcy odnotowywali przy tym często zbyt wybujałe formy kultu, potępione na Wielkim Soborze Moskiewskim w r. 1667<sup>212</sup>. Kopie, sporządzone z oryginałów przejmowały ich cudowną moc, a ich wartość była tym większa, im wierniejszym odbiciem oryginału były one same. Znamienne, że o ile w Rzeczypospolitej pochodzenie wschodnie obrazu przyczyniało się do uznania go za cudowny, tak na Rusi Moskiewskiej

miarę cudowności ikon stanowiło ich pochodzenie z Bizancjum, które w odbiorze wiernych było chyba niemal jednoznaczne z określeniem wizerunku jako Łukaszewego i „nie ręką ludzką uczynionego”<sup>213</sup>.

Wydaje się jednocześnie, że podobnie jak w całej Europie kategoria cudowności była na Rusi coraz silniej rozróżniana od świętości w 2. poł. XVI w., o czym świadczą słowa Jermołaja: „Wiele jest znaków i cudów od Bożych świętych ikon”. Pierwsze zarazem procesy kanonizacyjne przeprowadzone zostały na soborach moskiewskich w połowie w. XVI, w których istotną kwestią była świętość zdefiniowana w oparciu o szczegółowe opisy cudów za życia i po śmierci<sup>214</sup>. Zwraca także uwagę mnogość na Rusi tekstów o ikonach w w. XV i XVI.

Niejednokrotnie ikony czczone w kościołach Rzeczypospolitej uznawano za cudowne, a przynajmniej tak je określano. Tak określono np. *m o s k i e w s k i* wizerunek „św. Mikołaja” w Pohoście w Wielkim Księstwie Litewskim w inwentarzu z 19 sierpnia 1675<sup>215</sup> [106]. Za cudowny uznany był *m o s k i e w s k i* obraz *Matki Boskiej* w Ostrownie w połowie XVII w., co potwierdzały liczne wota [24]. I podobnie w Kroszynie [63]:

Ten obraz jest moskiewski, na drzewie malowany, dokoła po brzegach we srebro złociste oprawny, a nad głową Pana Jezusa i Najśw[iętszej] Panny w takież srebro kamyków oprawionych. Na tymże obrazie tabliczek srebrnych *ex voto* piorun danych numero siedm<sup>216</sup>.

Można się zatem było spodziewać, że ikonami, które budziły zachwyt i pożądanie, a które sprowadzono do Rzeczypospolitej w celu ich osadzenia w świątyniach rzymsko-katolickich, były głównie wizerunki maryjne, które kierowane do kultu nie mogły prezentować skomplikowanych zanadto typów ikonograficznych.

## Podsumowanie

Przytoczone wypowiedzi to naturalnie fragment większej całości. Ich sedno dotyczy sensu trwania przy obrazach jako takich, stąd narzucają się tu analogie do czasu

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>213</sup> Sulikowska-Gąska 2007, s. 189.

<sup>214</sup> *Ibidem*, s. 190.

<sup>215</sup> Wilczewski 2005, s. 5.

<sup>216</sup> *Ibidem*, *loc. cit.*

ikonoklazmu bizantyńskiego<sup>217</sup>. Warto podkreślić, że atak z r. 726 skierowany był nie wobec wszystkich, ale wobec złych, fałszywych obrazów. Prawdziwym był obraz krzyża, w istocie znak, w którym zwyciężył cesarz Konstantyn I i który miał zastąpić wszystkie inne. Wysiłek ikonodulów skierowany zaś został na zreinterpretowanie znaczenia ikon-obrazów, które w VI w., w wizerunkach acheiropoietycznych Chrystusa, podobnie jak mozaiki manifestowały przede wszystkim jego wieczną boskość. W pismach św. Jana z Damaszku i patriarchy Germana wyeksponowana została nauka o wizerunkach Chrystusa jako przywołujących jego historyczną, ludzką formę<sup>218</sup>. Tryumf ikonofilów obchodzony w Kościele prawosławnym jako Tryumf Ortodoksji przyniósł w efekcie pozytywną wizję wiary we Wcielenie Boga i realność ciała Chrystusa potwierdzającej świętość ikony wbrew koncepcjom doketystycznym i gnostycyzm<sup>219</sup>.

Spory o istotę obrazu powróciły w Europie nowożytnej, ale Zachodniej, która w słabym stopniu przyswoiła sobie wypracowaną w tym zakresie wykładnię Kościoła Wschodniego. Stąd też zarzuty reformatorów zmusiły do poszukiwań przez teologów katolickich oparcia w naukach Ojców Kościoła, jak i ustaleniach poczynionych przy okazji soboru Nicejskiego II, który te kwestie rozstrzygnął na Wschodzie definitywnie.

Historia kościelna zaczęła więc pełnić rolę teologii polemicznej, a nawet rozpierać się niejako jej kosztem, o czym świadczy choćby traktowanie doktrynalnych pism Ojców Kościoła jako źródeł informujących o konkretnych faktach historycznych [...] <sup>220</sup>.

Ruchy reformatorskie skupiły się m.in. na roli świętego wizerunku, dzieląc przy tym reformatorów na zdecydowane im przeciwnych kalwinów i bardziej umiarkowanych luteran, którzy dopuszczali obrazy we wnętrzach świątyń przez wzgląd na ich funkcję dydaktyczną. Katolicy pisarze przywoływali przy tym nauki św. Grzegorza Wielkiego (ok. 540-604), rozwijane przez autorów średniowiecznych, zaś użyteczność obrazów potwierdził Sobór Trydencki w r. 1563<sup>221</sup>.

Nie należy wszak zapominać o promowanej w okresie nowożytnym na gruncie zachodnioeuropejskim idei pogłębiania religijności poprzez święte obrazy, czego rzecznikiem na ziemiach polskich był wychowanek kolegów jezuickich biskup Bernard Maciejowski (1548-1608), słuchacz Bellarmina. Zdaniem Marcina Fabiańskiego,

w Polsce co najmniej od wieku XV wizerunki święte traktowano jako pożądaną, zgoła niezbędną, niczym strój oblubienicy, ozdobę domu Pańskiego, która miała pomagać wiernym w modlitewnym skupieniu<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> Porównanie między oboma zjawiskami: Freedberg 1977.

<sup>218</sup> Magdalino 1993 [2007], s. 21-22. Literatura nt. ikonoklazmu jest bogata, jego wszechstronne omówienie zawiera np. *Iconoclasm* 1977 z dodaną antologią tekstów z nim związanych. Zob. też *Testo e imagine...* 1994, zwłaszcza studium Jean-Marie Sansterre.

<sup>219</sup> Palusińska 2007, s. 163.

<sup>220</sup> Krasny 2010b, s. 133.

<sup>221</sup> Fabiański 2008, s. 111-112.

<sup>222</sup> *Ibidem*, loc. cit.

Stąd też w ówczesnych homiliach podobne pouczenia:

Święty Bonawentura gdy go pytał ś. Tomasz z Aquinu / skąd brał tak wielką mądrość / y tak wysokie y gorące kazania: otworzywszy szkatułkę / nie pokazał mu innej księgi z niey / iedno obraz ukrzyżowanego Iżami wytarty. Przeroż y sam Chrystus / aby pokazał że mu są mile obrázy Chrześciańskie odkupienia nášzego / sam osobą swą chciał wyrázić żywy obraz táiemnic niektórych, a obraz Ukrzyżowania między innymi pożytkámi ma y ten / iż iest hamulcem ná myśli nasze y tám y tám latające [...] y przeroż nie tylo pożyteczny bywa prostaczkom / przyda się y uczonym Doktorom podczas<sup>223</sup>.

Wprowadzane w tym czasie do kultu Kościoła rzymskokatolickiego ikony lub obecne już w nim od czasów średniowiecza stanowić mogły oparcie przy powoływaniu się na *Mowy* św. Jana Damasceńskiego, w których podnoszono argument Aktu Wcielenia, jako legitymacji obrazowania osób boskich. Idąc niewątpliwie za argumentami doktora z Damaszku, którego bezpośrednio cytował Afanasyj Kalnofojski, on sam, jak również o. Fabian Birkowski oraz o. Maciej Treter jako ostateczny argument w obronie obrazów wskazywali fakt, że sam Chrystus pozostawił swój wizerunek, uprawomocniając sens istnienia jemu podobnych obrazów. Nadzwyczajne upodobanie do ikon o tematyce maryjnej wpisywało się przy tym w ogólny ton pobożności, gdyż w Rzeczypospolitej

polonizowany, ale coraz bardziej partykularny, swojski, skupiony wokół na miejscu wstawionych wizerunków, kult Maryjny, górował nad coraz większymi obszarami religijności<sup>224</sup>.

Zdaniem Pawła Pencakowskiego znamienne jest zatem zainteresowanie w diecezji krakowskiej dziełami uchodzącymi za greckie oraz malowidłami bałkańsko-ruskimi w końcu XVI i na początku XVII w., które przepelnione wątkami maryjnymi i hagiograficznymi zyskiwały wymowę antyreformacyjną, zaś obrazy Łukaszone przypominały o dawnej jedności Kościoła Chrystusowego<sup>225</sup>.

Spory o obrazy w Rzeczypospolitej 2. poł. XVI w. ponawiane były w ciągu w. XVII, przy czym następowała jakby repetycja argumentów ze strony protestantów i kontrargumentów ze strony katolików. Podążano utartymi tropami, wypracowanymi w innych środowiskach<sup>226</sup>. Tezom m.in. Marcina Krowickiego o bałwochwalczym kulcie obrazów przeciwstawiał Jakub Wujek kontrargumenty w zaleceniach, by obrazy stanowiły „ozdobę domu Pańskiego”<sup>227</sup>. Uprzedzenia Erazma Glicznera znajdują odpowiedź w pismach dominikanina Fabiana Birkowskiego. Najpełniejszy zaś chyba arsenał argumentów przemawiających za wciąż należną świętym obrazom wytoczył w przedmowie do swego dzieła Piotr Hiacynt Pruszczy (1662, II wyd. 1740), w którym stwierdził, że sankcjonuje je nie tylko odbicie Chrystusa na chuście, nie tylko obraz Bogurodzicy pozostawiony przez św. Łukasza, ale i samo stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo Boga, zaś w świecie

<sup>223</sup> Birkowski 1629, s. 74.

<sup>224</sup> Kracik 1991, s. 175.

<sup>225</sup> Pencakowski 2009, s. 216.

<sup>226</sup> Frejlich 2000, s. 281.

<sup>227</sup> Kracik 2004, s. 16.

chrześcijańskim ozdabiać nimi świątynie rozpoczął już Konstantyn Wielki, co wiemy z relacji jego kronikarza Euzebiusza:

Abyś bez żadney wążpliwości uważał / iż Obrązy są od samego Bogá postanowione / który naprzod swoy Obraz ná człowieku przy stworzeniu iego kształtnie wykonterfetował 228. Chrystus Pan także twarz swoię Przenayświęszą krwią obficie zlaną / ná płócienu 229 Weroniki wyrąził. Łukasz święty chcąc dobrodzieystwá Boskie pezlem określić 230, kilkánaście Obrázow Mátki Syná Bożego ná zbáwienną rádość narodowi ludzkiemu zostáwił. Konstánty Wielki Cesarz nábudowawszy w Pálestynie Kościołów Obrázami Chrystusa Páná / y Mátki iego / świętych Apostołów (iáko Euzebius l. 7. cap. 13. Świádczy) one ozdobił, y ubogácił. Nászá także Oyczynná w tym dobrodzieystwie / iáko z opisánia rózných mieysc zrozumiesz / nie iest upośledzona. Przeto upraszam cię y nápomynam / ábyś Obrázy wszystkie / chwale Bożey służące / w wielkiej uczciwości miał / przy których máiąc wielką wiarę / o co Bogá / y Mátki Syná iego / będziesz prosił / nieomylnie otrzymasz<sup>231</sup>.

Ikony-obrazy trafiając w tym czasie do świątyń rzymsko-katolickich Rzeczpospolitej naturą rzeczy musiały zostać poddane tej adaptacji i użyte, razem z cudami, sukienkami i ozdobami, jako swoista manifestacja pobożności maryjnej, a tym samym kontreformacyjnej.

#### IV.3. Funkcja i miejsce ikony-obrazu w kościele oraz charakter i świadectwa kultu

Ikony, jak i inne obrazy w dobie baroku były przedmiotem szczególnego kultu przodków, jak wielu chce „sarmackich”. Jak pisał Jacek Kowalski,

Brakowało nam oryginalnych teologów i nie znaleźmy prawdziwej mistyki, którą ewentualnie zastępowała asceza, uprawiana tak przez osoby duchowne, jak świeckie: posty, biczowanie, noszenie włosiennic i tym podobne praktyki. I jeszcze ten bałwochwalczy kult świętych obrazów, ozdabianych kilogramami barbarzyńskich, drogocennych sukienek i wotów; koronowanych i procesjonalnie przenoszonych przez specjalne tryumfalne bramy; ów rys polskiej pobożności, który natchnął Czesława Miłosza do eksklamacji: „Jakże znosiłeś, Jezu, te wszystkie feretrony... blachy srebrne i złote... i anioły rozdęte”<sup>232</sup>.

Kilka wieków wcześniej Franciszek Dionizy Kniaźnin pisał:

Cóż przed twym kadzić obrazem,  
Lub drogie wieszać tablice,  
Gdy serca zimnym są głazem  
I grzeszne wnosim prawice<sup>233</sup>.

<sup>228</sup> Pruszcz 1740, bp: „wykonterfektował”.

<sup>229</sup> *Ibidem*: „płotnie”.

<sup>230</sup> *Ibidem*: „okryślić”.

<sup>231</sup> Pruszcz 1662, bp; Pruszcz 1740, bp.

<sup>232</sup> Kowalski 2006, s. 24.

<sup>233</sup> Kniaźnin, *Oda IX do Bogarodzicy*, s. 496.

Wacław Potocki, arianin związany z Bieczem i pochowany w tamtejszym kościele, po konwersji na katolicyzm, uderzał w podobny ton piętnując praktyki nadmierne- go zdobienia obrazów, który wydawać się mogły bałwochwalcze:

Że przed Najświętszej Panny cudownym obrazem,  
Zowiesz mię heretykiem, nie upadam płazem;  
Ale przed nią upadam samą ku czci Boży,  
Jako Pismo i Kościół w nauce dołoży.  
Gorszys- ci ty heretyk i daremno dmuchasz,  
Moc obrazom przyznając Kościoła nie słuchasz.  
A cóż mi po obrazie, wyjąwszy ozdobę  
Kościelną, kiedy w niebie widzę jej osobę  
Oczyrna wiary mojej?  
[...]  
Chwalże ją ty perlami i złotym łańcuchem,  
Na płótnie albo drewnie, a ja będę duchem,  
[...]  
Święta Panno i Matko, nie srebrem, nie złotem  
Odlane, ale-ć mięsne serce moje wotem  
Na ołtarzu Synowskiej chwały kładę, bo cię  
Nie śmiem chwalić w śmiertelnej rąk ludzkich robocie<sup>234</sup>.

Jakby echem powraca tu krytyka Erazma Glicznera, który przywołał słowa *Doctora Papieskiego Polidorusa*, iż „Stakiego używania obrazów do takiego szaleństwa prziszło / że ta pobożności cześć mało rozna iest od niepobożności”<sup>235</sup>. Powołując się na nauki Jerzego Kassandra, flandryjskiego teologa, próbującego godzić stanowiska katolików i protestantów, Gliczner stwierdził,

że się Obrázów názbit nabożeństwo wzmogło / y affectom ábo raczi superstey ludzi  
wielie dosyć się popuściło / ták isz do zbiteczny chwały / którą pogani swoim Obrazom  
wirządzać beli zwikli / y do ostatny próżności / którą pogani swoje bałwany á Obrazy czinieli / á prziochędażali / naszymu niczego nie zaniechali / ut [?] Baczemy iáko ten Doctor  
Papieski táki obicziai obchod Obrázów / iáki teras w Kosciele Rzimskim máią / zowie pogánskim / isz iáko wone czasy pogáni sobie stawiały Obrazy za instrumenta do nabożeństwa / ták tesz y teras w Kościelich Papieskich czinią<sup>236</sup>.

Gliczner krytykował naukę np. św. Tomasza z Akwinu (tj. *Sentencje Tomaszá Dominica Mnicha*) o chwaleniu obrazów, która to chwała należna przeciw osobom świętym sprowadza wiernych na manowce bałwochwalstwa:

Jeslisz ani ludzie / ani Angiołowie nie máią bić chwaleni / niech baczą co czynią / ktorzi pod zasloną tey Religij ábo pobożności / rozmaite chwalią Obrazy / bo nie godzić się tego coby reką beło [zob. s. 200] / uczyniono chwalić: Jednoc telko iest Boga Oycá wiobrażenie / które wespól zoycem telko chwałą chwalić mamy / to iest iednorodzonego Bożego Sina Jesusá Christusa<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> Potocki, *Do tegoż [gorliwca]*, s. 437.

<sup>235</sup> Gliczner 1598, s. [50v].

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. [48r].

<sup>237</sup> *Ibidem*, s. [51]-[51v].

W innym miejscu autor przypuścił frontalny atak na przejawy katolickiej pobożności, dobrze ilustrując przy tym jej charakter:

Bo toszci się dziecie co y w poganstwie że Obrazi / ná obrazie Duszom ludzi / ná pokuszenie á samołówkę [tj. pułapkę – M.P.K.] prostim czynione bywały / y biwaią. I zwłaszcza że liud prostiy znauki Kapłanow Kościoła Rzimskiego / nauczel się y uczy przed Obrázmi tak ritemi bałwany táko y málowaniami / kłaniać / klękać / y klęcząc swe modlitwy przed nimi mówić / czapke zeimować / y insze naboże pokłony czynić / Swieczky przed nimy zápalene stawiać / Krzyżem padać / lieżec / z nich pobudke do nabożeństw bracz / á tym Duchá Bożego zapámietiwaiąc / áni go wziwaiąc / któregó ten urząd iest Sercá poruszać á pobudzać ku wszelákemu nabożeństwu / Modlitwam / pokucie Świętety / wierze / prawdzie Świętety / miłości y ku wszech cnot náśladowaniu: Zapámietiwaiąc y słowá Bożego Euangelij Świętety / która iest mocą Bożą ku zbawieniu každemu wierzącemu / gdy sobie Obrázy zá pismo máią / y te nád pismo prawdziwe które iest świadectwem o Christusie Pánie / y o wszystkich sprawach iego / które iest iedno / przez sługi Boże za wolą y rozkazaniem Bożim / znátchnienia Duchá Świętego widane / dla nauki á pociechy duszny á zbawienny každemu / przekładaią y wiwyszaią / y im więkšzą moc przywłaszczaią nisz pismu / świętšą cześć á uczciwość / czynąc nisz Biblij Świętety / wtory się zámikáią písmá sięte Duchem Bożim nádchnione / iáko listy zniebá / iáko Chrisostom / Augustin S: Grzegorz uczą od Bogá do nás zeslane / O kterich to sam Bog mówi według słow Augustiná S: Quod scriptura mea dicit ego dico. Co pismo moje mówi tho ia mówie / ktore pismo tákowe / oni znieważą / świętšą moc Obrázom y uczciwość tym pokusom á Samołówkom ludzi / wyrządžaiąc<sup>238</sup>.

Obserwacja była niewątpliwie uważna i znajdowała potwierdzenie w praktyce, do której zachęcała poezja katolicka:

Podźmy przed obraz Maryjej,  
Tej najśliczniejszej lilijej,  
Pokłęknawszy, ręczki słoźmy,  
Do jej się nożek ucieczmy<sup>239</sup>.

O Święta, która nasz jasnogórski szczyt  
Okrywasz sławą! Twój wizerunek lśni  
Wotami, a wyniosły kościół  
Żarem kadzidla i modłów płonie<sup>240</sup>.

Musiała razić pobożność owa innowierców, którzy, tolerując wizerunki maryjne, nie mieli tolerancji dla tych uznanych za cudowne, stąd dla niektórych z nich obraz *Jasnogórski* to „piekielne drzwi i tablica bałwochwalska”, a jego kult to „duchowe cudzołóstwo”<sup>241</sup>. Mimo to

bezinteresowna chęć uhonorowania *in effigie* spotykała się z starą rzeką utylarnie traktowanych ofiar. Potężny i archaiczny mechanizm myślenia wotywnego,

<sup>238</sup> *Ibidem*, s. [51v]-[52].

<sup>239</sup> *Podźmy przed obraz Maryjej...*, s. 103.

<sup>240</sup> Sarbiewski, *Do Najświętszej Maryi Panny Jasnogórskiej*, s. 215.

<sup>241</sup> Kowalski 2007, s. 227.

akceptowany i podtrzymywany przez stróżów świętych miejsc, stanowił niewysychające źródło darów<sup>242</sup>.

Z racji przeznaczenia większości omawianych ikon do kultu publicznego, tylko o nielicznych z nich zachowały się świadectwa potwierdzające ich funkcjonowanie w orbicie dewocji prywatnej i nieprzypadkowo były to ikony niewielkich rozmiarów, przechowywane w klasztorach żeńskich. Ikona *Matki Boskiej Hagiosoritissy* czczona w krakowskim klasztorze sióstr klarysek [1], przekazana testamentem błogosławionej Salomei w r. 1268, traktowana była jak relikwia i zgodnie z tradycją przynoszona jest do umierających zakonnic, które modlą się przed nią prosząc o wstawiennictwo u Chrystusa<sup>243</sup>, zaś wizerunek *Matki Boskiej Miłosiерnej* w klasztorze bernardynek [15] otoczony został szczególnym kultem przez jej ofiarodawczynię, siostrę Konstancję Łącką, modlącą się przed nim codziennie w chórze klasztornym i „do którego ona wielkie nabożeństwo miała y pięknie go stroiła”<sup>244</sup>. Ikona mozaikowa wyróżnia się zatem szczególnie na tle zebranego materiału, która zgodnie z objaśnieniem w XVIII-wiecznych wizytacjach związana była ze sztuką dobrego umierania (*ars bene moriendi*)<sup>245</sup>.

Miejsce umieszczenia obrazu bywało wskazane dzięki nadprzyrodzonym zdarzeniom. Oto w 1728 r. Matka Boża miała się trzykrotnie objawić w kościele w Pszowie, w którym od 1722 r. znajdowała się kopia obrazu *Jasnogórskiego* sprowadzona z Jasnej Góry. Świadkiem objawień była Maria Głąb, której Bogurodzica miała polecić, by obraz umieszczono w ołtarzu głównym kościoła. Po tym zdarzeniu powołano komisję do stwierdzenia prawdziwości łask dokonanych za pośrednictwem obrazu, który został uroczyście przeniesiony do ołtarza głównego w 1750 i uznany za cudowny w r. 1774<sup>246</sup>.

To, co uległo zasadniczej zmianie, to oprawa obrazu, szlachetnie przyozdobionego zgodnie z możliwościami i modą epoki. Tak oto w połowie XVII w. obraz borkowskiej *Hodegetrii* dzięki fundacji plebana Feliksa ze Śremu Durandusa, gdy

Ten ledwie ná to wstąpił Probostwo / zaráz nowej Obrázowi Bogárodźice ozdoby przyczynił Ramy szkarłatnym wprzód okrywszy Atrámentem / á potym srebrnozłóścistemi kwiatámi dźwinnie y przednie kunsztowną złotniczą ręką wyrobionymi / á w poyśzrodku kosztownemi kámieniámi násádzonemi / z wielką Obrázowi Pány Błogosłáwionej ozdobą y Máiestatem / ná które ornamenta niemal pultorá tysiącz złotych expendował / wszystkie tego Obrázowi circumerencya porządnie y bogato obłóżywszy. Tákże Ołtarz snieską robotą do tegoż Obrázowi sprawił<sup>247</sup>.

Potwierdzona cudowność ikon-obrazów, skutkująca oddaniem ich do kultu publicznego, oznaczała konieczność wykonania nowych ołtarzy lub przebudowy już istniejących. I tak w Szamotułach

<sup>242</sup> Kracik 1991, s. 157.

<sup>243</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 42; Różycka-Bryzek 2002, s. 408.

<sup>244</sup> Cyt. za: Radziwiłł, s. 40.

<sup>245</sup> Różycka-Bryzek 2002, s. 408.

<sup>246</sup> Co prawda ołtarz ozdobiono kolumnami i uwieńczono koronami już w 2. poł. XVII w., lecz sam obraz koronowany został jednak dopiero 9 września 1799 przez biskupa Herberta Bednorza – Pszów 2002, s. 6.

<sup>247</sup> Treter 1647, s. B3.

[12] cudowny wizerunek znajdował się niezbyt długo, bowiem już po roku został dla niego ołtarz „włoską modą, snycerską robotą wystawiony Anno 1667 [...] przez Sławetnego Pana Jana Anuszczyka Snycerza Tumskiego Poznańskiego za staraniem y promocjam Wielmożnego Jegomości Pana Alexandra Wolfa”<sup>248</sup>.

Krzysztof Jodłowski na podstawie przytoczonego opisu zachowanego w archiwum parafialnym rekonstruował ołtarz, dzieło Jana Anuszczyka z r. 1667, snycerza poznańskiego, jako strukturę architektoniczną, dwukondygnacyjową z przyległymi częściami bocznymi i bramkami w dolnej partii, w której centrum na tle z czerwonego aksamitu umieszczony był cudowny wizerunek w złotej sukience. Wokół umieszczono rzeźbione i malowane postacie aniołów i świętych, a w zwieńczeniu postać Boga Ojca. Wszędzie zaś pozawieszano wota. Na przelomie XVII i XVIII w. zlikwidowano części boczne ołtarza, wykonano nowe ozdoby, w tym nową sukienkę, dzieło Michała Meystnera (Meissnera) w r. zapewne 1701<sup>249</sup>.

Ołtarz jak wszystkie, w których umieszczano ikony, ma formę architektoniczną. Wzniesiony przez Antoniego Swacha w r. 1701, jest dwukondygnacyjny, trójosiowy ze zwieńczeniami, w efekcie bardzo monumentalny i efektowny<sup>250</sup>. Struktura przytłacza zatem jakby swoją wielkością niewielką ikonę, która podobnie jak w Juchnowcu, niewielkich rozmiarów, słabo jest widoczna w centrum całej konstrukcji. W istocie ikona znajduje się w nim poniżej kondygnacji środkowej, we wnęce flankowanej obrazami św. Wojciecha i Stanisława biskupa. Część środkową zajmuje obraz Stanisława Kostki w gwiazdzistej ramie. Prócz daty w szczycie ołtarza umieszczono herb Korzbok i inicjały *I K L K K* fundatora ołtarza Jana Korzbok Łackiego, kasztelana kaliskiego. W bocznych nasadkach obramionych lizenami umieszczono hierogramy Jezusa i Marii.

Aranżację przestrzeni, w której ikonie towarzyszą patroni Polski, powtórzono w kościele tumskim, gdzie po obu stronach *Wielkiego Ołtarza* z ikoną św. Mikołaja zawieszono były „dwa obrazy znacznej wielkości, jeden z wyobrażeniem św. Wojciecha, drugi – św. Stanisława, nad obrazem w ołtarzu zaś u góry Najświętszej Maryi Panny”<sup>251</sup>.

W wizytacji kościoła, z kolei rudeckiego [25], zapisano:

Ołtarzy w tym kościele dwanaście. Pierwszy Wielki Ołtarz, w którym Obraz Matki Bożej cudami słynący, Pana Jezusa na ręku piastującej, na ktery sukienka srebrna, iako y cały obraz w srebro oprawny, z koronami srebrnymi złożonemi, z *Zasuwą Assumptionis Bma Virginis Mariae*<sup>252</sup>.

Przeznaczeniem pozyskanego na Wschodzie cennego dzieła był zatem z reguły ołtarz główny świątyni, z którą posiadacz obrazu związany mógł być miejscem pochodzenia i funkcją kolatora, jak w przypadku Nawry i zapewne Gudohajach, Strabli oraz Juchnowcu.

<sup>248</sup> Opis ks. Franciszka Bonawentury Brzezińskiego zachowany w archiwum parafialnym – cyt. za: Jodłowski 1989, s. 268. Por. Łukaszewicz 1858, s. 303.

<sup>249</sup> Jodłowski 1989, s. 269.

<sup>250</sup> Wymiary ołtarza wynoszą 6,5 x 4 m – Dembińska 1969a.

<sup>251</sup> *Tim* 1821-1846-1886, s. 607-608.

<sup>252</sup> *Rudki* 1774, s. 82.



Do ołtarza głównego w Wojstowicach trafił obraz *m o s k i e w s k i*, podobnie obraz *Najświętszej Panny Greckiej*[j] znajdował się w ołtarzu głównym w Świadości, natomiast w Mirze *m o s k i e w s k i* obraz ustawiono na cyborium<sup>253</sup>. W odniesieniu do Dzierzgowia [28] wiadomo z wizytacji w r. 1791, że w środku ołtarza głównego, staroświeckiej roboty, miejscami wylączonego, z cyborium malowanym, również staroświeckim, umieszczono cudowny obraz NMP, zaś po bokach figury św. Wojciecha z literami *S.C.Z.B.* i herbem Topór oraz św. Stanisława z literami *T.G.Z.S.* i herbem Stary Koń<sup>254</sup>. Obecny ołtarz główny, w którym znajduje się ikona – obraz ma charakter neogotycki, zbudowany w l. 1928-1937 i w nim umieszczono obraz przeniesiony ze starego kościoła. Po bokach stoją rzeźby św. Piotra i Pawła, na zwieńczeniu obraz Wniebowstąpienia NMP, z rzeźbami dwóch aniołów po bokach. Na ołtarzu ustawiono odnowioną rzeźbę polichromowaną św. Klemensa, zaś przed ołtarzem zawieszona jest wieczna lampa z końca XVII wieku<sup>255</sup>.

Również w przypadku ikony św. Mikołaja w Tumie pod Łęczycą [34], ołtarz główny, w którym umieszczono ikonę, miał strukturę architektoniczną. Wykonany został w stylu barokowym w XVIII w. z drewna, lecz polichromowanego na brązowo „z efektem marmuru”<sup>256</sup>. W szczycie ołtarza, ponad ikoną umieszczono XIX-wieczny wizerunek *Matki Boskiej Częstochowskiej* w technice olejnej. Podstawa ołtarza posiada zaś barwną polichromię o motywach winogron i czerwonych kwiatów okalających wieniec utworzony z lauru i mirtu (?) ujmujący koronę oraz inskrypcję: *SOLI DEO GLORIA*.

Najstynniejsza z domniemyanych ikon, obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6] umieszczony w osobnej świątyni zyskał z czasem nadzwyczajną oprawę z użyciem najcenniejszych materiałów<sup>257</sup>. Zwraca wśród nich uwagę antepedium, w którego ikonografii podkreślona została pamięć o genezie obrazu, wykonane przez brata Makarego Szydłowskiego, złotnika wileńskiego, zapewne przy okazji koronacji obrazu koroną papieską Klemensa XI w r. 1717. Bogurodzica w pierścieniu obłoków z inskrypcją *SVB TVVM PRAESIDIUM* (= *Pod Twoją Opiekę*) unosi się nad klasztorem jasnogórskim, zaś w kartuszach figuralnych w jednej ze scen Władysław Opolczyk przekazuje dokument fundacyjny klasztoru z opisem: *ITE IN DOMUM MATRIS VESTRAE* [Rt 1,8, = *Idźcie do domu Matki waszej*], a w drugim księżę przekazuje paulinom obraz z opisem: *SERVITE ILLI CORDE PERFECTO* [Joz 24,12 = *służcie Mu doskonałym sercem*]<sup>258</sup>; w trzecim kartuszu orzeł wsparty na personifikacjach Wiary, Sprawiedliwości i Mądrości z napisem

<sup>253</sup> Wilczewski 2005, s. 4-5.

<sup>254</sup> *Dzierzgow 1791; Dzierzgow 1820-1934*; Hadamik i in. 2007, s. 129-130.

<sup>255</sup> Hadamik i in. 2007, s. 132.

<sup>256</sup> Popławska 1970a.

<sup>257</sup> Najstarsza informacja o kaplicy Matki Boskiej w Częstochowie zawarta jest w dokumencie kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z r. 1450, zaś jej wyposażenie opisano w wizytacji kardynała Jerzego Radziwiłła z r. 1598 – Witkowska 1984, s. 150-151. Długosz pisał o miejscu przechowywania obrazu: *Habet et capellam in septoniali plaga, ex muro* [...] – Jan Długosz, *Liber Beneficiorum*, III, s. 123. Obecny ołtarz fundacji Jerzego Ossolińskiego z r. 1650 wydaje się być kontynuacją fundacji królewskiej Zygmunta III Wazy z l. 20. XVII w. – Seling 1991, s. 410-411.

<sup>258</sup> W istocie jest to parafraza wersu oryginalnego: *nunc ergo timete Dominum et servite ei perfecto corde atque verissimo et auferite deos quibus servierunt patres vestri in Mesopotamia et in Aegypto ac servite Domino*.

*TUEBITUR* (= *będę strzegł*), a w czwartym grupa pielgrzymów – kalek przy klasztorze jasnogórskim z napisem: *SANABIT* (= *uzdrowi*) w otoczeniu ornamentu małżowinowo-chrzastkowego<sup>259</sup>.

W ołtarzu bocznym od początku osadzona była ikona *Hodegetrii* w Winnem Poświętnem. Wśród trzech ołtarzy na początku XIX w. znajdował się tam, gdzie i obecnie „Na lewej stronie na Scianie Ołtarzyk Malowany z Obrazem Nays: Maryi Panny z Mensą Drewnianą y Portatylem Dobrym” [32]. Obraz osadzony jest w drewnianym, polichromowanym ołtarzu późnobarokowym z ok. r. 1754<sup>260</sup>, fundacji Antoniego Jabłonowskiego, miecznika podlaskiego, z obrazem głównym *Hodegetrii* oraz umieszczonym ponad nim niewielkim obrazem *św. Izydora Oracza*. Na zasuwie umieszczono obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*.

W ołtarzach bocznych umieszczone były od początku dwie ikony w kościele karmelitów bosych w Warszawie. Ta zachowana [9] trafiła do kościoła w w. XIX do ołtarza Matki Boskiej Różańcowej, z wtórnie ustawioną na mense barokową figurą *św. Jana Nepomucena* w ekstazie, w otoczeniu dwóch aniołów. Po bokach ołtarza znajdują się rzeźby *św. Dominika* i *św. Judy Tadeusza* z owalnym wizerunkiem Jezusa, powyżej zaś umieszczono tondo z *Matką Boską wręczającą św. Szymonowi Stokowi szkaplerz*, dzieło Szymona Czechowicza z 3. ćw. XVIII wieku. Całość wieńczy gloria z monogramem *Marii*<sup>261</sup>.

Częstokroć zmieniano miejsce osadzenia ikony – obrazu, albo przenoszono go wraz ze wzrostem czczy do ołtarza głównego, albo też przeciwnie – przemieszczano do osobnej kaplicy lub też ołtarza bocznego. Dlatego też z narastaniem kultu *Matki Boskiej Częstochowskiej* przeznaczona jej kaplica zyskiwała coraz bardziej okazały wystrój i kiedy po ataku husyckim król Władysław Jagiełło miał polecić

Obraz spoić, y wkleynoty oprawić, lecz blizn żadnym sposobem záprawić nie možono; oddał go potym tymże Zakonnikom do Częstochowy, gdzie wielkiemi cudámi po wszystkim świecie słyńie, ma dosyć kosztownych kleynotow od rożnych Pánow y Monárchow, y wnie przystoinie przybrány. Dla tego Obrázu PANNY MARYEI byłá Káplićá ciemna y ciasna, jednák potym Roku 1644. Od świętey pámięci Mácieiá Łubińskiego, Arcybiskupa Gnieźnińskiego, restaurowana y rozprzestrzeniona<sup>262</sup>.

Niekiedy obraz trafiał na pewien czas do kaplicy, *vel* kapliczki, zwłaszcza gdy stanowił przejściowo wartość prywatną. Ikona *Sidzińska* np. miała według tradycji znajdować się najpierw na zamku, potem trafić do sołtysa, następnie do dworu, i potem znów do kapliczki, ponieważ kościół był w budowie [7. Wypis 1]. Podobny los spotkał obraz „Szamotulski, który starosta Feliński Aleksander Wolf po przywiezieniu do Szamotuł w zamku w kapliczce z innymi obrazami umieścił” [12]. Niewielka ikona umieszczona w ołtarzu głównym kościoła kolegiackiego zyskała z czasem znakomitą oprawę, dobrze udokumentowaną i silnie spajającą cudowny

<sup>259</sup> Golonka 1991d, s. 396; Gradowski, Pielas 2006, s. 115-116.

<sup>260</sup> *Poświętne* 1998, poz. 5. Motyw kwiatonu z bukietem róż na gzymsie pierwszej kondygnacji ołtarza zdaje się przemawiać za tym, że ta data jest poprawna. Ołtarz w tymże 1754 r. miał być wzmiankowany jako nowy – *KZSP. SN IX* 1986, 2, s. 82.

<sup>261</sup> Osko 2010, s. 51-52.

<sup>262</sup> Pruszcz 1662, s. 17; Pruszcz 1740, s. 19-20.

wizerunek z ikonografią patronów Polski. Podobnie po uzyskaniu statusu obrazu cudownego wizerunku *Matki Boskiej* w Gudohajach, właścicielka wystawiła dla niego kaplicę w celu wyproszenia zbawienia wiecznego dla tragicznie zmarłego męża, który zginął napadnięty w drodze powrotnej z sejmu warszawskiego i niepokoił ją we śnie<sup>263</sup>. Poza krótkim epizodem, gdy obraz został porwany przez Józefa Rozwadowskiego, pominiętego przez siostry w dokumencie sprzedaży i przekazany dominikanom w Ostrowcu, obraz pozostawał w Gudohajach wprowadzony uroczystie w święto Narodzenia NMP 8 września 1764 do głównego ołtarza nowego kościoła pw. Nawiedzenia NMP objętego przez karmelitów sprowadzonych z Ostrej Bramy w Wilnie.

Ikony – obrazy przenoszone były dość często między ołtarzami w obrębie tej samej świątyni. Taki los miał być udziałem obrazu *Matki Boskiej Juchnowieckiej*. Przez pierwsze dwadzieścia lat obraz eksponowano w kościele w niewiadomym miejscu, a przebudowa w l. 1633-1639 w ramach której urządzono trzy dodatkowe ołtarze, argumentowano koniecznością przygotowania właściwego miejsca dla tego wizerunku<sup>264</sup>. W efekcie obraz znalazł się przy drzwiach wejściowych w szóstym z kolei ołtarzu, i tam zasłynął cudami.

Zdarzało się zatem często, że miejsce pierwotne ikony było o wiele bardziej okazałe i eksponowane. Tak było w przypadku *Matki Boskiej Hodegetrii* w kościele parafialnym w Bieczu, gdzie w r. 1675

dostał się ten Obraz który teraz lokowany, w nowym Ołtarzu na kolumnie, przez s.p. Imc P. Sobestyana Wiktora wystawionym w Cechowi Garnarczow do opalania oddanym [27],

by z czasem trafić do kaplicy bocznej w prawej nawie, ukryty pod obrazem św. Tekli na zasuwie, popadając w zapomnienie. Tymczasem na początku, zaraz po przeniesieniu do ołtarza fundowanego przez jej nabywcę Jana Miniszewskiego, co niedziela odprawiano przy nim mszę św. z litanią i muzyką. W r. 1954 po konserwacji obraz umieszczono w ołtarzu głównym, natomiast dokumentacja archiwalna (fot. z r. 1970) wskazuje, że obraz po tym ponownie trafił do ołtarza bocznego, tym razem po północnej stronie kościoła, gdzie został schowany pod zasuwą z obrazem *Matki Boskiej Częstochowskiej*, zatem tak, jak w przypadku ikony w Winnem Poświętnem. Elementy architektoniczne i rzeźby ołtarza pokryte zostały nową warstwą złocień w czasie przeprowadzonej w ostatnich latach gruntownej renowacji. W ich trakcie cenna ikona została wyjęta spod zasuw i powieszona obok ołtarza. Ikona dotąd wisi w zakończeniu nawy północnej, nieco ponad wspomnianym ołtarzem, co pozwoliło ją z jednej strony ostatecznie odsłonić, lecz z drugiej pozostawia ją jakby w cieniu pięknej, późnorenansowej nastawy ołtarzowej, o bogatej snycerce, której centrum wypełnia kopia obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*.

Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* w Ulinie Wielkiej [29] właśnie tak, jak obecna ikona *Biecka* miała być pierwotnie zawieszona bezpośrednio na ścianie wschodniej w prezbiterium<sup>265</sup>. Dopełniały go maryjne motywy w technice fresku imitujące

<sup>263</sup> Radziwon 1944, s. 33; Wanat 2006, s. 23.

<sup>264</sup> Niewiński 2006, s. 120.

<sup>265</sup> Furdyna 1973, bp.

obramienie, zwieńczone przedstawieniem dwóch aniołów trzymających koronę i banderolę z zatartym napisem łacińskim. Owe malowidła miałyby pochodzić z w. XVII. Dekoracja obecnego ołtarza sytuuje go w rzędzie uboższych fundacji, w których brak środków na kosztowne materiały był zrekomensowany ich malarzką imitacją. Kolumny zatem były koloru ceglasto-czerwonego, zaś figury i figurki na gzymsach, głowice i bazy kolumn były złożone i srebrzone na pulment<sup>266</sup>. Ołtarz jest jednoosiowy, stąd częste w programach flankujące figury świętych patronów Polski, św. Stanisława i Wojciecha, ustawione zostały na bazach usytuowanych na łukach arkad ponad wejściami do sanktuarium oddzielonym od prezbiterium ścianą ołtarzową. Arkada ołtarza głównego wsparta jest na zdwojonych kolumnach, z których pierwsza para jest wysunięta ku przodowi, tworząc głęboką wnękę. Na urozmaiconym w ten sposób gzymsie usytuowano cztery mniejsze figury – wysuniętych ku przodowi apostołów Piotra i Pawła, zaś nieco z tyłu – Joachima i Anny (?). Na osi ołtarza umieszczono Oko Opatrzności w wielkiej, promienistej glorii, zaś przed obrazem zawieszono tzw. wieczną lampę.

Translucjom poddany został wizerunek *Matki Boskiej Jurowickiej* [40], którą wnuk hetmana Koniecpolskiego ks. Marcin Tyrawski woził na misje w l. 1661-1673 na Polesie i Ukrainę, po czym umieszczony został w kaplicy w Jurewiczach, gdzie „OO. Jezuita wybudowali na miejscu kapliczki okazały kościół i w nim we wielkim ołtarzu cudowny obraz umieścili”<sup>267</sup>. Rosnący kult pozwolił przekształcić zatem drewnianą świątynię na Polesiu w murowane sanktuarium, w którym obraz czczony był w ołtarzu głównym, po czym przeniesiony do Krakowa w połowie XIX w., gdzie znalazł się w domowej kapliczce, od 1901 oddany do kultu publicznego, a w r. 1931 umieszczono go w osobnej kaplicy bocznej kościoła jezuitów pw. św. Barbary<sup>268</sup>. Translacja z Polesia wynikała z potwierdzonej obawy, że sanktuarium jurewickie, nad którym pieczę sprawowały kolejne zakony kaznodziejskie, trafi ostatecznie w ręce „szczytackie”<sup>269</sup>. Ksiądz celebrujący liturgię w kościele św. Barbary w dniu 1 maja 2010 przypomniał zebranym, że nabożeństwo majowe odprawiane będzie przed obrazem *Matki Boskiej Jurowickiej*, która pochodząc z Kresów związana jest z dziejami i losami zakonu.

Szczególnie złożone losy miała nadzwyczaj czczona ikona *Matki Boskiej* w lwowskim kościele dominikanów [3], gdzie aż pięciokrotnie zmieniano miejsce jej kultu. Pierwotnie obraz „pamiętający czasy fundacji” czczony był w prostokątnej Kaplicy

<sup>266</sup> *Ibidem*, bp.

<sup>267</sup> Fridrich 1904, 2 [2008], s. 62 wspominał, że stało się to w r. 1715, tymczasem w odpisie z rękopisu w ATJKr z r. 1700 wskazana jest *Aedes seu templum sub BMV in mundum clare tituli situatum in monte inter silvas [...] per piae Memoriae R P Tyrawski de lignis aedificatum cum capellis adiunctis tritus una anteriora ipsius* [?] – zob. [40. Wypis 1].

<sup>268</sup> Obraz umieszczono w ołtarzu bocznym pw. Opatrzności Bożej, przyściennym, architektonicznym, flankowanym przez figury św. Jana Ewangelisty i niezidentyfikowanego świętego ponad relikwiarzem umieszczonym w predelli ołtarza. Konstrukcja zwieńczona jest owalnym medalionem z hierogramem Marii. Ołtarz drewniany, polichromowany i złożony projektował Ignacy Sikora, prace stolarskie wykonał w r. 1930 Władysław Małkowski. Nie wiadomo, na ile ołtarz był w istocie nowy, a w jakim stopniu był efektem rekompozycji. Ołtarz przemaalowano i przezłocono w r. 1976 – Sienkiewicz 1985a; Sienkiewicz 1985b; Szkoldarska, Jabłońska 2009.

<sup>269</sup> Fridrich 1904, 2 [2008], s. 62. Obawy się okazały o tyle słuszne, że wycofujące się w 1920 r. wojska rosyjskie zabrały ową kopię ze sobą – Pilin 1931, s. 511; Baryga 2008, s. 9.

Cudownej Matki Bożej, fundacji prawdopodobnie Mikołaja Beńki z r. 1402, umiejscowionej po północnej stronie wieży górującej nad wejściem do gotyckiej świątyni; po r. 1604 w kaplicy Matki Bożej fundacji Jana Swoszowskiego, przylegającej do wschodniej ściany nawy a południowej prezbiterium, po jej rozebraniu w r. 1641 przeniesiona została do kolejnej, tym razem z fundacji kasztelana kamienieckiego Michała ze Stanisławic Stanisławskiego<sup>270</sup> i jego żony Marianny Czuryło<sup>271</sup>. Po zbudowaniu nowego, barokowego kościoła według planów Jana de Witte, ikona znalazła się w kaplicy Potockich w 1764 r.<sup>272</sup>, natomiast po jego ponownym pożarze w r. 1778 umieszczono ją w ołtarzu głównym<sup>273</sup>.

Po opuszczeniu Lwowa dominikanie przenieśli się do Gdańska, i tam też trafił obraz, gdzie znajduje się do dziś w bocznym ołtarzu po północnej stronie kościoła między prezbiterium a nawą boczną, który, podobnie jak lwowskie, wykonano w w. XVIII<sup>274</sup>. Ołtarz (9 x 4,75 m) warsztatu gdańskiego fundowano w l. ok. 1720-1730 również dla obrazu maryjnego – *Matki Boskiej Różańcowej*<sup>275</sup>, który zasłonięto sprowadzonym po wojnie obrazem ze Lwowa, mniejszym w stosunku do poprzedniego, stąd przebudowano część centralną dodając ramy do zawieszania wot oraz zwieńczenie. Cokół ołtarza obejmuje mensę z rzeźbionym antepedium oraz szafkę tabernaculum, z której usunięto po wojnie figurę Matki Boskiej w typie *Immaculaty*<sup>276</sup>. Wizerunek Marii flankują pary kolumn, między którymi ustawiono posągi Joachima i Anny. Na gzymsie umieszczono rzeźby świętych (m.in. św. Jacka) i aniołów, flankujących grupę Wniebowzięcia, którą wieńczy promienista gloria z Gołębkiem Ducha Świętego. Kopia obrazu zawieszona została natomiast w ołtarzu głównym, ponownie oddanego do kultu kościoła lwowskiego. Kult ikony *Matki Bożej Zwycięskiej* w Gdańsku jest dość skromny, choć we Lwowie otaczany był wielką czcią<sup>277</sup>.

Podobnie w dramatycznych okolicznościach zdecydowano o przeniesieniu ikony *Matki Boskiej Rudeckiej* ze świątyni na ziemi Lwowskiej [25], gdzie czczona była nieprzerwanie w ołtarzu głównym przez cztery stulecia. I w tym przypadku, wymuszonym tym razem zmianami powojennymi, ikona straciła swoją pozycję; ukrywana przez wiele lat w Seminarium Duchownym, dopiero po kilkudziesięciu latach przeniesiona została do niewielkiego kościoła w Jasieniu k. Ustrzyk Dolnych, w celu utworzenia Sanktuarium Bieszczadzkiego.

W powyższych przypadkach zaznacza się postępujące osłabienie kultu ikon pozbawionych kontaktu ze społecznością lokalną, w którą ten kult wzrastał, choć

<sup>270</sup> Świętochowski 1969, s. 93-94.

<sup>271</sup> Kruk 1995, s. 42, przyp. 9.

<sup>272</sup> Żyła 1923, s. 4; Markowski 1969, s. 77-78; Świętochowski 1969, s. 94. Plan przyziemia kościoła gotyckiego zawarł w swoim rękopisie Gruneweg, naszkicowany po 20.02.1589 – Świętochowski 1969, s. 95.

<sup>273</sup> Barącz 1861, s. 446.

<sup>274</sup> Jakubowska 1963. Ołtarz poddano konserwacji w r. 1968 i wówczas rzeźba wróciła na swoje miejsce.

<sup>275</sup> A.N., *Matka Boska Różańcowa*, ol. pł., 1. poł. XVII w., 220 x 125 cm – karta inwentarzowa w WUOZG.

<sup>276</sup> Miała być przeniesiona na strych – *ibidem*.

<sup>277</sup> Mandziuk 2005, s. 393.

w przypadku Biecza ikona pozostawała stale na miejscu, ale też nigdy nie zyskała szczególnego statusu.

Opisany proces znajduje potwierdzenie w obserwacjach dotyczących słabnącego kultu *Matki Boskiej Czortkowskiej* [24], obrazu przewiezionego po II wojnie światowej najpierw do Krakowa, a w l. 70. XX w. do Warszawy. Przeniesienie wiązało się z ideą zainicjowanych dorocznych zjazdów mieszkańców przedwojennego Czortkowa:

Na Wschodzie ten wizerunek cieszył się wielkim kultem. Po wysiedleniach tamtejsza ludność rozproszyła się, więc dla nich Matka Boża Czortkowska była tym, co ich integrowało [...]. Początkowo przyjeżdżało około 300 pielgrzymów. W ostatnich latach liczba ta zmniejszyła się 3-krotnie. – Starsze pokolenie już wymiera, poza tym podróż jest dość uciążliwa [...] Madonna Czortkowska nie jest otaczana zapewne tak dużym kultem jak dawniej. Po modlitwie wieczornej odbywamy procesje na przemian do Matki Bożej Czortkowskiej oraz Matki Bożej Fatimskiej<sup>278</sup>.

Z kolei w przypadku innych od dawna czczonych w jednym miejscu ikon – obrazów – w Juchnowcu [22] i Strabli [13], odnotowuje się obecnie słabszy kult, aniżeli w dawnych czasach<sup>279</sup>. Znamienny jest zanik kontynuacji kronik kościelnych i odnotowywania kolejnych cudów przy obrazach. Pozostawała jedynie pamięć, jak w przypadku ikony w posiadaniu zakonu cystersów w Szczyrzycu [11], o kresowym pochodzeniu tychże dzieł. Translacje zatem mające ratować cudowne wizerunki przed obcymi na ogół nie były w stanie ocalić ich pozycji, z racji utraty kontaktu z ludnością przesiedlaną w inne rejony kraju, która w przypadku Rudek trafiła w okolice Wrocławia. Przykładem są tu dzieje ikony *Matki Boskiej* związanej z zakonem dominikanów [3], która przeniesiona ze Lwowa do Gdańska i umieszczona w ołtarzu bocznym tamtejszej bazyliki św. Mikołaja nie wyróżnia się w sposób szczególny w życiu religijnym Trójmiasta. Zauważalne przy tym próby wskrzeszenia kultu cudownych wizerunków kresowych wydają się nieadekwatne wobec efektów i zdecydowanej dominacji kultu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, który po II wojnie światowej przyćmił wszelkie inne<sup>280</sup>, a czego wymownym świadectwem jest dość radykalny zanik w powszechnej świadomości kultu wizerunku *Matki Boskiej Ostrobramskiej*, tym razem pozostawionej poza granicami kraju<sup>281</sup>.

Z innych powodów miejsce w ołtarzu głównym na pewien czas utraciła ikona *Matki Boskiej* w Strabli [13]. Na początku XX w. w ołtarzu wielkim nastąpiła istotna zmiana. W miejsce obrazu *Matki Boskiej* ustawiono figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, którą przykrywał nowy obraz na zasłonie z tematem Wniebowstąpienia

<sup>278</sup> Świerdzewska 2004.

<sup>279</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 98.

<sup>280</sup> W istocie kult ten może być nawet większy przed wojną, kiedy to w różnych regionach kraju posiadanie reprodukcji obrazu było swoistą manifestacją religijną i narodową, np. na Śląsku – Martynowski 1987, s. 87.

<sup>281</sup> Łepkowski 1987, s. 48: „Kult Matki Bożej w Polsce XIX w. pozostawał «policentryczny» i pozostał nim po części w XX w., ale chyba nie dziś”. Z czasów dawniejszych – zdaniem Autora – pozostała jeszcze swoista dwubiegunowość („Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy / i w Ostrej świecisz Bramie”), która z racji oddzielenia Kresów od Królestwa miała tendencję zanikającą.

Pańskiego, zachowany do dzisiaj<sup>282</sup>. Autorka tłumaczy to niepokojami w 1904 r. i obawami przed wywiezieniem obrazu z parafii. Na swoje miejsce powrócił w r. 1919, obraz *w małych rozmiarach Matki Boskiej z Dzieciątkiem w srebrnej szacie*, przy czym zwraca tu uwagę błędna informacja o Dzieciątku, którego w obrazie nie ma<sup>283</sup>. Również w przypadku ikony-obrazu w Juchnowcu [22], ogromna ilość wykonanych do obrazu zasłon świadczyłaby o tym, że na ogół mógł być on zakryty przed oczami wiernych, a odsłaniany na początek mszy świętych i z okazji świąt<sup>284</sup>.

Nie wiadomo, od kiedy w ołtarzu głównym kaplicy św. Anny w obrębie murów klasztornych znajdowała się ikona *Matki Boskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej [5]. Ikona wypełnia środkową część predelli nastawy, w której polu głównym umieszczony został obraz św. Anna Samotrzec, natomiast po bokach ikony są dwa puste otwory wypełnione być może niegdyś mniejszymi obrazami, zbliżonymi wielkością do ikony. Świadczą o tym dekoracyjne ramy odsłaniające się na puste wnęki, równej wielkości, zdobionej stylizowanym motywem grubych liści akantu. Ikonę okala zaś nieco inny ornament zwiniętych liści, których zwornikiem nad górną ramą jest wazon z kwiatami, połączony z owymi liśćmi jakby kłami. Cechą wspólną wszystkich ornamentów tych trzech obramień jest ścisła symetria i mięsistość, która silnie jest uwypuklona w większych formach okalających środkową część nastawy, jak i kolumny flankujące obraz w ołtarzu. Pęd roślinny z wyrastającymi z niego wędnącymi liśćmi wyprowadzony też został po bokach obrazu wieńczącego nastawę z tematem Ukrzyżowania<sup>285</sup>. Funkcja, jaką przypisano tej ikonie w kaplicy należy do najbardziej oryginalnych na tle wszystkich pozostałych ikon. Otóż wykorzystana została jako drzwi tabernakulum – w grubości deski po lewej jej stronie umieszczony został zamek. Opisane dekoracje są skromnym przejawem iluzjonizmu barokowego, ponieważ dzieła rzeźbiarskie dopełnione zostały przez motywy zwojów roślinnych namalowane na ścianach kaplicy. Można odnieść wrażenie, jakby bukiet róży namalowany ponad Ukrzyżowaniem na ścianie wspierał się na wyrzeźbionych liściach osadzonych ponad gzymsem.

Jeszcze mniej dostępne kultowi ogólnemu pozostawały ikony przechowywane w klasztorach żeńskich, zwłaszcza w klauzurowym klasztorze klarysek, tj. ikona mozaikowa [1] oraz ikona w stylu bałkańskim [4]. Ta druga do momentu przyjęcia do konserwacji w r. 1999 eksponowana była w chórze zakonnym jako samodzielny obraz<sup>286</sup>, choć według informacji w *Katalogu Zabytków* z r. 1971 miał on stanowić wcześniej wyposażenie jednej z cel zakonnych<sup>287</sup>. Zwraca tu uwagę podobieństwo do ikony w konwencie bernardynek [15], która do dziś wmontowana w środkową część niewielkiego tryptyku, umieszczona jest w chórze zakonnym z przeznaczeniem do osobnej adoracji. Podobnie w kościele grybowskim [43] odnotowane

<sup>282</sup> Hościłowicz 2000, s. 49.

<sup>283</sup> ADD, *Archiwum Parafii w Strabli*, III/I/1919, *Inwentarz kościoła strabelskiego* [...], k. 1-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 50.

<sup>284</sup> *Ibidem*, s. 123; Kotyńska 1984, s. 17.

<sup>285</sup> Sudacka 1973a – wymiary ołtarza: 4 x 3 m. Drewniany, złożony ołtarz w karcie inwentarzewej datowano jednak na w. XIX z określeniem stylu jako barokowo-klasycystyczny, co pozostaje w niejkiej sprzeczności.

<sup>286</sup> Małska 2000, s. 7.

<sup>287</sup> *KZSP IV* 1971, 2, s. 67.

zostały w wizytacji r. 1607 cztery tryptyki, prócz głównego tryptyku w ołtarzu głównym, i w jednym z nich miał znajdować się obraz *Matki Boskiej* malowany na sposób ruski<sup>288</sup>.

Intrygujący w tym kontekście jest zapis w relacji Martina Grunewega wskazujący, że być może podobnie był eksponowany, oglądany przez niego, obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6], pokazany mu w zakrystii kościoła klasztorowego, gdzie był umieszczony

przy ścianie w szafie zamykanej dwoma drzwiczkami: *Er [tj. Priester – M.P.K.] fuerte uns darnach in die dreschkammer und lies uns das heilige bild sehn, welches stund an der kierchwand im schaffe mit tzwe tuerlein verschlossen, verstehe die sich in der mitte tzusamen fuegten*<sup>289</sup>.

Dnia następnego obraz ustawiono na głównym ołtarzu na czas mszy, po czym z powrotem trafił do zakrystii<sup>290</sup>. Jest zastanawiające, na ile owa szafa mogła przypominać szafy – cyboria, w których przechowywano w okresie średniowiecza szczególnie czczone ikony – obrazy przede wszystkim maryjne w Rzymie, znane z co najmniej sześciu przykładów, co do których zachowały się liczne świadectwa w odniesieniu do świątyni okresu *Trecenta*, m.in. S. Maria Nova, S. Maria Maggiore czy też starej bazyliki św. Piotra (na chustę św. Weroniki) oraz S. Maria in Aracoeli<sup>291</sup>. Przypominały w swej strukturze szafy na relikwie, które z jednej strony chroniły cudowny obiekt dewocji, z drugiej pozwalały go okazjonalnie prezentować wiernym<sup>292</sup>, i przy których szukali miejsca spoczynku najznamienitsi Rzymianie<sup>293</sup>. Bardzo dobrym, zachowanym tego typu przykładem jest wolno stojące tabernakulum w Bazylice laterańskiej z l. 1368-70<sup>294</sup>. W przypadku wzmianki Grunewega intrygujące jest natomiast, na co zwrócił uwagę Wojciech Walanus, że obraz był przemieszczany w obrębie świątyni. Rekonstruowane przez Claudię Bolgię tabernakulum pomieszczone w osobnej kaplicy kościoła S. Maria in Aracoeli miało eksponować obraz (82 x 52 cm) w górnej części o kształcie okna zamykanego dwoma

<sup>288</sup> *Grybów* 1607, s. 124-125; Krupiński 1995, s. 184.

<sup>289</sup> Gruneweg 1601-1606, 3, [fol. 1515], s. 1126; Walanus [2010], s. [11].

<sup>290</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>291</sup> Bolgia 2005, rys. 7-9. W ostatnim przypadku wizerunek pozostawał w tabernaculum ufundowanym przez Francisco Felici w r. 1372, do czasu jego przeniesienia do ołtarza głównego w l. 60. XVI wieku.

<sup>292</sup> Według XVI-wiecznych źródeł obraz był noszony przez Rzymian w procesji święta Wniebozięcia Marii – *Itinerarium Urbis Romae*, s. 189; Bolgia 2005, s. 65.

<sup>293</sup> U stóp tabernakulum w S. Maria in Aracoeli spoczął jego fundator Francesco Felici (zm. przed 1394, przy czym zachowały się fragmenty inskrypcji z płyty lub pomnika nagrobnego żony Feliciego, Katarzyny), natomiast o pochówek przed XIV-wiecznym tabernakulum w S. Maria Maggiore ubiegał się kardynał Agapito Colonna (zm. 1380) – Bolgia 2005, s. 60, 67. Jako polską paralelę takich starań można wskazać *casus* sufragana płockiego Piotra Lubarta, który myśląc, o zbawieniu duszy, zadbał o pochówek *sub crucifixi imagine intrando chorum* macierzystej bazyliki mariackiej w Krakowie, jak również istotne było „sąsiedztwo cyborium, w którym przechowywano Najświętszy Sakrament, oraz ołtarza o maryjnym wezwaniu” – Czyżewski, Walanus, Walczak 2009, s. 22.

<sup>294</sup> *Ibidem*, il. 16, s. 57: To właśnie papieskie cyborium, mieszące relikwie głów apostołów św. Piotra i Pawła mogła zainspirować Francisco Felici przy zamawianiu cyborium dla obrazu w S. Maria in Aracoeli.



drzwiczkami (*sportelli*), inkrustowanymi srebrem, z których jedno istniało jeszcze w XVIII w., opisane wówczas przez gwardiana konwentu jako mające dwie płyciny (*specchi*): jedno z motywem anioła chowającego miecz do pochwy na szczycie Mauzoleum Hadriana i drugie ze św. Grzegorzem kłęczącym na Pons Aelius; obie związane niewątpliwie z przypisywanymi ikonie cudami ocalenia miasta od zarazy.

Być może zatem obraz *Częstochowski* nie znajdował się w części środkowej tryptyku, lecz w cyborium przyściennym, rodzaju szafy relikwiarzowej, podobnej do konstrukcji znanych z Rzymu, o rozbudowanej strukturze, eksponowanym tak, jak ikony – obrazy rzymskie w niszy – oknie w górnej partii owego cyborium, zamykanej dwoma drzwiczkami i na tyle luźno osadzonym w jego wnętrzu, by można go było stamtąd okazjonalnie wyjmować. Niemniej zwraca uwagę, że dwa z analizowanych obrazów zyskały jednak w Krakowie podobną oprawę, jako środkowe partie niewielkich nastaw, o ruchomych skrzydłach bocznych, tj. bałkańska ikona przechowywana w klasztorze klarysek w Krakowie oraz ikona w klasztorze bernardynek. Idąc tym tropem można sugerować, że częścią podobnej konstrukcji mogła być ikona *Matki Boskiej* przechowywana w sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej. Ikona *Matki Boskiej Częstochowskiej* już wcześniej poddawana była tego rodzaju rekonstrukcji jako część środkowa niezachowanego tryptyku czy rodzaju szafy relikwiarzowej na podstawie wizytacji z r. 1593<sup>295</sup>. Być może znajdowała się w niej od czasu napraw dokonanych w r. 1434<sup>296</sup>. Obraz nie posiada jednak śladów na ramach bocznych wskazujących na ewentualny jego montaż czy łączenia z ruchomymi skrzydłami bocznymi, z drugiej zaś strony przykład ikony w klasztorze bernardynek wskazuje, że obraz mógł mógł być umieszczony w polu środkowym większej kwatery, przytwierdzony do niej tyłem, zaś do niej dodane były malowane skrzydła boczne tworzące razem tryptyk. W ten oto sposób uzyskano efekt z użyciem ikony środkoworuskiej, zatem pochodzącej ze środowiska, w którym tego rodzaju ołtarze się zdarzały, choć nie tak często jak w szkole tzw. italo-greckiej<sup>297</sup>. Skrzydła zaś boczne w przypadku ikony bernardyńskiej i późniejszej ikony klaryskowej to przykłady malarstwa zachodnioeuropejskiego, w pierwszym przypadku miejscowego, w drugim – holenderskiego<sup>298</sup>.

Opiekę nad ikonami-obrazami powierzano, zgodnie z tradycją obejmującą wszystkie dzieła kultu, wybranym cechom. Tak więc ikona maryjna w toruńskim kościele dominikanów miała znajdować się w kaplicy bractwa kuśnierzy<sup>299</sup>, gdzie

<sup>295</sup> *Częstochowa* 1593; Golonka 1991a, s. 125: Obraz umieszczono w uroczystość 100-lecia obecności obrazu na Jasnej Górze w tryptykowym ołtarzu ze scenami świętych: Barbary i Katarzyny, Wojciecha i Stanisława.

<sup>296</sup> Golonka 1996, s. 37-40. Wątpliwości co do tych rekonstrukcji wyraził Maniura (Maniura 2004, s. 150), lecz przekaz Grunewęga można uznać za jednoznaczny – Wálanus [2010], s. 11.

<sup>297</sup> Pomijam tu inne w formie wieloskrzydłowe niewielkie ołtarze oraz miniaturowe ołtarzyki odlewane z metalu (rus. *Skladeni*). Koncepcji montażu małopolskich obrazów tablicowych jako elementów tryptyków na wzór italo-greckich poświęcony został ostatni artykuł Jerzego Gadomskiego – Gadomski 2010.

<sup>298</sup> Datowane i sygnowane skrzydła pochodzą z r. 1630 autorstwa Samuela Crugera, co ustalił już Feliks Kopera, przechowywane od r. 1896 w MNK, nr inw. I-114. W r. 1999 przekazane zostały do ASP celem przeprowadzenia analizy porównawczej z poddanym konserwacji obrazem-ikoną Matki Boskiej – Malska 2000, s. 8.

<sup>299</sup> Fankidejski 1880a, s. 29. Istnieje jednak pewna rozbieżność co do miejsca przechowywania obrazu w kościele. W niedawnej monografii poświęconej fundacjom mieszczańskim na terenie Prus

śpiewano od 1329 codziennie małe oficjum o Najświętszej Pannie, a za każde pobożne odwiedziny tej kaplicy nadany był odpust 40 dni, „bo ten obraz jaśniej więcej dziwnymi cudami [Ubi imago B. V. M. multi et miris coruscant miraculis]”<sup>300</sup>. Za rządów luteran przeniesiony był z miejsca na miejsce, a wisiał kolejno przy wejściu do chóru, w ołtarzu w dormitorium, w końcu w celi przeora<sup>301</sup>. Sławę odzyskał w 1629, gdy miasto otoczone przez Szwedów miało być poddane przez „luterski miejski magistrat”, lecz lud oddany opiece NMP szukał u niej pomocy i rady „I za łaską tej Królowej nieba, miasto zostało nietknięte”<sup>302</sup>. Po kasacji klasztoru przez Prusaków w r. 1819 ślad po obrazie zaginął.

Szczególnie licznie na fali kontreformacji powstawały bractwa maryjne, których aktywność w czasach nowożytnych kształtowała nowe formy kultu. Bractwa te powstawały niekiedy w związku z aktualnymi wydarzeniami politycznymi, np. zwycięstwo Jana III Sobieskiego pod Wiedniem w 1683 miało być impulsem w rozwoju bractwa Imienia Maryi<sup>303</sup>. Wspólną cechą kilkudziesięciu typów bractw w w. XVII i XVIII była aktywność odpustowa, a podstawą ich rozwoju była bulla Klemensa VIII *Quaecinnuque* z 7 grudnia 1604 z zaleceniem, by ich statut był zatwierdzony przez miejscowych ordynariuszy. Wiadomo, że np. król Jan Kazimierz i inni członkowie rodziny królewskiej przystali do Bractwa Aniołów Stróżów na Jasnej Górze ok. r. 1625<sup>304</sup>. Bractwo Różańcowe opiekowało się zaginioną ikoną moskiewską *Matki Boskiej, czczonej w Krośnie* [50]. Takie samo

---

Piotr Oliński zapisał: „Ołtarz św. Katarzyny w 1372 r. ulokowany był w miejscu kapituły u wejścia do klasztoru. Około 1372 r. wymieniony został również ołtarz św. Kryspiny. Poza tym wspomniano ołtarz Najświętszej Maryi Panny bractwa kuśnierzy, który jednak swoją nazwę, jak wynika z jednej z zapisek, może zawdzięczać znajdującemu się tam obrazowi. Kaplica, w której wisiał, nosiła bowiem wezwanie św. Katarzyny (1392 r., 1409 r.)” – Oliński 2008, s. 515. I dalej ponownie: „Swoją ołtarz z obrazem Najświętszej Maryi Panny w kaplicy św. Katarzyny mieli, jak już wspomniano, m.in. kuśnierze z Nowego Miasta Torunia. Kaplica ta miała według niektórych zostać ufundowana jeszcze w XIV w., co wydaje się prawdopodobne”. I tu autor powołał się na ustalenia ks. Jakuba Fankidejskiego, dodając, że w 1409 r. żona sołtysa nowomiejskiego Guntera Wormenita, Guntherynne zapisała obrazowi NMP swój dwór w Nowym Mieście – *ibidem*, s. 517. Przywołany ks. Fankidejski rozróżnił jednak w 1880 r. obie kaplice, pisząc o tej poświęconej św. Katarzynie, że znajdowała się w kapitularku przy głównym wejściu do klasztoru dominikanów, rozebrana po pożarze w 1763 r., natomiast o kaplicy kuśnierzy, iż była najsłynniejsza i nosiła wezwanie NMP i w niej miał znajdować się ów cudowny obraz sprowadzony z Kijowa – Fankidejski 1880b, s. 29, 32. Autor powołał się przy tym na notatkę biskupa Jakuba z r. 1392, w której mowa jest o kaplicy kuśnierzów, iż w niej znajduje się obraz NMP wielu dziwnymi cudami sławny. *Kronika dominikańska* znana była już wcześniej ks. Fankidejskiemu, pod koniec XIX w., natomiast intrygującym jego uzupełnieniem była informacja, że „Przez niejaki czas [obraz] był umieszczony w kaplicy św. Wincentego w Krakowie, a potem dany do Torunia” (Fankidejski 1880b, s. 32; Rodzynkowski 2008, s. 463). Informacja ta wydaje się być przekłamaną wersją zapisu w innym dziele Fankidejskiego, wydanym w tymże 1880 r., kiedy to pisał, że obraz z kaplicy św. Wincentego to inny jeszcze obraz maryjny, który św. Jacek miał zabrać z Kijowa, a który ostatecznie trafił do Przemyśla, o czym dowiedział się przebywając w przemyskim klasztorze. Ks. Fankidejski przyznał wszak, że nie dowiedział się w końcu, w jakich okolicznościach obraz dotarł do Torunia i że w istocie tylko o nim o. Adam Kłama miał mówić, że przywiózł go św. Jacek.

<sup>300</sup> Fankidejski 1880a, s. 29.

<sup>301</sup> ADP, *Monastica Toruń-Dominikanie* 1, k. 35v; Rodzynkowski 2008, s. 462.

<sup>302</sup> Fankidejski 1880a, *loc. cit.*, Fridrich 1903, 1 [2008], s. 348.

<sup>303</sup> Litak 1997, s. 512; Szymanek 2002, s. 188.

<sup>304</sup> Borkowska 1983, s. 141; Borkowska 1985, s. 65.

bractwo czuwało nad kultem ikony *Matki Boskiej* w typie *Tychwińskiej* [9], a określanej jako *Różańcowa*, w kościele dominikanów obserwantów w Warszawie, po którym pozostała księga z w. XVII<sup>305</sup>, i tak też określano w XVII w. *Matkę Boską* u dominikanów lwowskich<sup>306</sup> [3], którą po przeniesieniu do kościoła dominikanów w Gdańsku umieszczono już po II wojnie światowej w dawnym ołtarzu *Matki Boskiej Różańcowej*, zaś kamienna tablica przed wejściem do kościoła przypomina, iż jest to *Sanktuarium Zwycięskiej Matki Boskiej Różańcowej*. Jako *Różańcową* określano przynajmniej od początku w. XVIII *Matkę Boską Grybowską* malowaną s p o s o b e m r u s k i m:

*Beatissime Virginis Mariae, Rosariana dicta, elegantis pictura antiqua, ut fertur gratiosa habens alteram imaginem pro velamine Annuntiationis B. M. V. in superficie altari huius imago s. Joannis Baptistae, in altari ciborium pulchrum, variis picturis exornatum et deauratum*<sup>307</sup>.

Potwierdzono istnienie tego bractwa również w parafii w Bieczu<sup>308</sup> [27]. Przed obrazem *Matki Boskiej Sidzińskiej* [7] – jak podał ks. Jan Patrzyk – odprawiano nabożeństwa maryjne i przyjmowano do Bractwa Szkaplerza<sup>309</sup>, z kolei w parafii tumskiej czynne były Bractwa św. Trójcy od r. 1850 i *Matki Boskiej Łaskawej*<sup>310</sup> [34]. Ikonę w Bieczu określano jako *Matkę Boską Loretańską*, zatem w nawiązaniu do wizerunku w Italii, jeszcze jednego dzieła przypisywanego św. Łukaszowi, którego kult szerzył się w okresie potrydenckim, a w Rzeczypospolitej od l. 40. XVII w., kiedy familia króla Władysława IV ufundowała *Domek Loretański* w oparciu o plany przywiezione przez o. Wincentego Morawskiego<sup>311</sup>. Nie wiadomo przy tym, czy owe określenie związane było z funkcjonowaniem bractwa loretańskiego, którego liczne konfraternie pozostawały w ścisłym związku z zakonem bernardynów.

Praktycznie nic nie wiadomo o kulcie ikony *Matki Boskiej* eksponowanej w kaplicy św. Anny w Kalwarii Zebrzydowskiej [5]. Nie wiadomo też zatem, czy związany był z nią w jakikolwiek sposób kult św. Anny, który w zakonie bernardynów wydawał się być szczególnie pielęgnowany<sup>312</sup>, aczkolwiek wydaje się nieprzypadkowe umieszczenie obrazu w kaplicy pod tym wezwaniem, poniżej obrazu ze św. Anną

<sup>305</sup> Ośko 2010, s. 51. Obraz umieszczony był przez pewien czas w kaplicy *Matki Boskiej Łaskawej*, które to miana przenikały się wzajem, na co wskazuje obraz *Matki Boskiej Hodegetrii* malowany przed r. 1626 w ołtarzu głównym kolegiaty kieleckiej, przypisywany jednemu z warsztatów krakowskich i określanej oboma terminami – Pieniążek-Samek 2005, s. 185.

<sup>306</sup> Baranowski 2003, s. 33.

<sup>307</sup> *Grybów* 1766, s. 85. Miano takie pojawia się wizytacjach z l. 1728 i 1766. Wzmianki o Bractwie Różańcowym w Grybowie pochodzą od r. 1622, choć musiało istnieć wcześniej, erygowane na prośbę proboszcza przez Grzegorza Królikowskiego, prowincjała dominikanów w Krakowie, zaś jeszcze wcześniej od XVI w., Bractwo św. Anny – Quirini-Popławska 1992, s. 227 (pomyłkowa data – 1662).

<sup>308</sup> *Biecz* 1767, s. 410.

<sup>309</sup> Patrzyk b.d. W wizytacji podano: *In hac Esslesia est confraternitas SSmi Scapulario B.V.M. – Sidzina* 1729, s. 545.

<sup>310</sup> Księgi Bractw znajdują się w zbiorach ADE.

<sup>311</sup> Kantak 1933, s. 259; Moryc 2008, s. 18-22.

<sup>312</sup> Moryc 2008, s. 9-12.

Samotrzcę. Kult św. Anny nasilał się od początku w. XVI, dokładnie od r. 1509, kiedy został wprowadzony na synodzie diecezjalnym wrocławskim przez biskupa Jana V Thurzona oraz na synodzie diecezji krakowskiej przez biskupa Jana Konarskiego, propagatora kultu świętych wschodnich<sup>313</sup>. W tradycji bernardyńskiej kult św. Anny należał do wyróżniających się. Przejawem tego była pozycja bractwa św. Anny, wiązana według tradycji z Anną Jagiellonką. Do najstarszych należało bractwo przy kościele bernardyńskim w Warszawie, zorganizowane przez biskupa Jana Dymitra Solikowskiego w r. 1578, który ułożył dla niego ustawę<sup>314</sup>. Kolejne bractwa powstały w Wilnie i Kownie w r. 1580, a jego prestiż podnosiła przynależność do niego pierwszych osób w Rzeczypospolitej<sup>315</sup>. Zdaniem ks. Piotra Aleksandrowicza,

Bractwo św. Anny, założone za Stefana Batorego, miało pracować nad utwierdzeniem wiary i moralności w społeczeństwie, spełniało jakby rolę apostołstwa ludzi świeckich, a specjalnie służyło do walki z katolicyzmem<sup>316</sup>.

Szczególnie liczne na Podlasiu „Bractwa św. Anny istniały w Bobrownikach, w Osiecku, w Prostyni, w Parczewie, w Rykach, w Radoryżu, w Sarnakach i w Węgrowie”<sup>317</sup>. Bractwo w Krakowie nie powstało jednak u bernardynów, lecz przy kościele św. Anny, jako organizacja studentów, zaś bernardyni założyli swoje dopiero w 1671 na Stradomiu<sup>318</sup>. Godne uwagi jest, że bractwo św. Anny było aktywne również w kościele w Dzierzgowie, jak to określono

za przywilejem Archikonfraterny w kościele WW. OO. Bernardynów w Warszawie Roku 1632 9. 9bris danym y admisyą diecezjalną w Krakowie 1634 Roku die 7 Marci otrzymaną<sup>319</sup>.

<sup>313</sup> Jego fundacji jest niezwykle pod każdym względem ołtarz św. Jana Jaluźnika dla kościoła św. Katarzyny w Krakowie, gdzie na skrzydłach pojawili się „egzotyczni” anachoreci bliskowschodni: św. Abraham Syryjski, Efreem i bardziej znany Onufry. W Małopolsce decyzja zaowocowała znaczną ilością obrazów tablicowych z tematem Rodzina Marii czy też św. Anna Samotrzcę – Marcinkowski, Zaucha 2007, s. 40. Przykłady liczne znajdują się na ekspozycji Pałacu Biskupa Erazma Ciołka, Oddziale MNK, np. *Rodzina Marii* z Olpin, z początku XVI w., gdzie wykorzystano legendę o trzykrotnym małżeństwie Anny, czy *Św. Anna Samotrzcę* z kolegiaty św. Marcina w Szydłowcu z r. 1519. Rycina z tym tematem otwiera rozprawę Piotra Pruszcza nt. cudownych wizerunków maryjnych w Polsce – Pruszczy 1740. Annie, *niewieście nieplodnej* poświęcił pieśń bernardyn bł. Władysław z Gielniowa (†1505):

Anna niewiasta nieplodna,  
Sprawiedliwa i nabożna,  
Czystą Pannę porodziła,

Ktorą Maryją wezwala – Władysław z Gielniowa, *Anna niewiasta nieplodna*. Jemu też przypisuje się *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny* pełne odniesień do przepowiedni prorockich oraz autorstwo *Godzinek ku czci św. Anny*, a to wszystko miało miejsce w tym czasie, gdy powstawało w Małopolsce i na Rusi Czerwonej szczególnie wiele ikon *Hodegetrii* w otoczeniu proroków oraz Joachima i Anny.

<sup>314</sup> Kantak 1933, s. 253.

<sup>315</sup> Moryc 2008, s. 11.

<sup>316</sup> Aleksandrowicz P. 1971, s. 240-241.

<sup>317</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>318</sup> Kantak 1933, s. 254.

<sup>319</sup> *Dzierzgow* 1783, s. 516.

Szereg bractw powołanych zostało przy obrazie *Matki Boskiej Borkowskiej* przez ks. Szczęsnego w l. 40. XVII w., tj. Bractwo Różańca Świętego, *Świętego Anioła Stróża y Świętego Izydora*<sup>320</sup>. Pruszcz powtarzał tu zatem niemal dokładnie to, co odnotował wiek wcześniej Tomasz Treter, iż pleban Zdieszowiecki

Bráctwo Różańca ś. Najswiętszego Imienia IESVS, ś. Anyolá Strožá / y ś. Izydorá wprowadził. Odpusty różne od Stolicy Apostolskiej otrzymał. Fundácyá ná siedmi Mánshonarzew uczynił / którzy dzień wdźień uważnym / statecznym / y powolnym głósem Officium, ábo Godzinki o Pánnie Naświétszey śpiewáią<sup>321</sup>.

Niekiedy brak jest, jak w przypadku kościoła parafialnego św. Mikołaja w Tumie [34], potwierdzeń specjalnego kultu ukierunkowanego na postać patrona, natomiast udokumentowany jest kult Trójcy św., której Bractwo zapisywało swoje wydatki w osobnej księdze<sup>322</sup>.

## Podsumowanie

Zwraca uwagę fakt, że wiele z pozyskanych cudownie ikon trafiało od razu do ołtarza głównego świątyni katolickich, zyskując z czasem efektowne oprawy. Praktyka ta miała swoje precedensy w średniowiecznej sztuce europejskiej, czego przykładem jest historia ikony *Marii* w typie *Hagiosoritissy* we Freising k. Monachium. Podobnie jak ta ikona efektowną formę przypominającą duży relikwiarz oprawiony w złoczone srebro ma obraz w tym typie z fundacji biskupa wrocławskiego Jana Thurzona z r. 1511<sup>323</sup>. W czasach nowożytnych nawet niewielkich rozmiarów ikony, jak obraz *Matki Boskiej* w Juchnowcu [22], czy w Szamotułach [12], zyskiwały rozbudowane formy architektoniczne, jakby dla zaznaczenia, że istotna jest tu nie wielkość, lecz wartość obrazu, zaledwie widocznego z daleka przez wiernych. Jeszcze mniejsze rozmiary ma wszak obraz tablicowy w Sulisławicach, lecz to cudowność wizerunku, a nie rozmiary czy jego wartości estetyczne były tą właściwą miarą, podług której oceniany był w czasach nowożytnych, ale na które pisarze staropolscy nie byli jednak obojętni<sup>324</sup>. Nie bez znaczenia był typ ołtarzy, opartych z reguły na monumentalnym schemacie trójdzielnym, z podziałami kolumnowymi i wyeksponowanym polem środkowym na obraz, flankowanym przez nisze na posągi, a zatem taki, jaki reprezentował najznakomitszy z ołtarzy – ołtarz jasnogórski fundacji Kancelarza Ossolińskiego, wzniesiony przed 1650 rokiem<sup>325</sup>.

<sup>320</sup> Pruszcz 1662, s. 40; Pruszcz 1740, s. 45.

<sup>321</sup> Treter 1647, s. B2.

<sup>322</sup> ADŁ, Księga Bractwa św. Trójcy, rkps. Odnotowano w niej m.in. w r. 1834 9 zł dla malarza Orłowskiego za obraz NMP Maryi Niepokalanie Poczętej oraz 80 zł na odmalowanie Kaplicy Pana Jezusa – *ibidem*, bp.

<sup>323</sup> *Skarbiec Jasnej Góry* 2000, poz. kat. i il. 28.

<sup>324</sup> Pruszcz w opisie obrazu tablicowego *Matki Boskiej* przeniesionego z Roudnic w Czechach do Krakowa zauważył, że „jest nie bárdzo wielki, lecz dziwnie śliczny, ktoremu nim się kto bárdziej przypátruje, tymśię z niego pátrzeniem nasycić nie może, poważny, wspaníaliý, y do nabożeństwa káżdego grzeszniká pobudzáiący” – Pruszcz 1662, s. 34; Pruszcz 1740, s. 38.

<sup>325</sup> Żmudziński 2010, s. 157, il. 6.

Istnieje zarazem grupa ikon, które trafiały do bocznych kaplic, jak ikona kreteńska (?) w Kalwarii Zebrzydowskiej [5] oraz ikona moskiewska pozyskana przez hetmana Czarnieckiego [17] i przekazana do jego rodzowego kościoła w Czarncy. Charakterystyczne natomiast jest to, że szereg ikon zostało w ten sposób niejako zdegradowanych, tzn. obecne przez pewien czas w ołtarzu głównym, trafiały następnie do ołtarzy bocznych. Dotyczy ten los przede wszystkim tych ikon, które trafiały do świątyń z tzw. Kresów w ramach repatriacji powojennych. Można to w pewnej mierze tłumaczyć tym, że trafiały do świątyń, w których ołtarze główne były już zajęte i z konieczności eksponowano je w innych miejscach. Można też odnieść wrażenie, że w wielu wypadkach chciano jednak podkreślić ich znaczącą rangę przez umieszczanie w pobliżu ołtarza głównego na ołtarzu przyfilarowym, tak jak uczyniono to z obrazem *Matki Boskiej* przeniesionej z kościoła dominikanów we Lwowie do kościoła dominikanów w Gdańsku [3], czy w przypadku *Matki Boskiej* w typie *Tychwińskiej* wyeksponowanej w ołtarzu przyfilarowym w dawnym kościele karmelitów w Warszawie [9], w tym przypadku przeniesionej z innego kościoła jeszcze w XIX wieku. Dwie ikony – *Matki Boskiej* w typie *Włodzimierskiej* u bernardynek w Krakowie [15] oraz ikony *Matki Boskiej Glykofilousy* w klasztorze klarysek w Krakowie [4] czczone są do dzisiaj w chórach zakonnych wspomnianych klasztorów.

W odniesieniu do szeregu czczonych ikon – obrazów najbardziej chyba intrygująca wydaje się kwestia ewentualnego osadzenia wybranych dzieł w tryptyku, jako rzeczywisty bądź domniemany sposób eksponowania kilku z omawianych dzieł około połowy XVII wieku. Jako obraz środkowy wprawione były wspomniane wyżej ikony u bernardynek i klarysek, zaś o takim sposobie prezentacji w odniesieniu do obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6] istnieje świadectwo dominikanina Martina Grunewega i współczesne propozycje Śnieżyńskiej-Stolot i o. Jana Golonki. Domniemywać można jedynie, że środkowym elementem tryptyku była ikona *Matki Boskiej* w typie *Jerozolimskiej* w Kalwarii Zebrzydowskiej [5].

Poniżej zwrócona uwaga została na wybrane materialne i niematerialne formy kultu, które przybliżają nam różne sposoby czci oddawanej ikonom-obrazom w kościołach dawnej Rzeczypospolitej.

### IV.3.1. Sukienki

Pisał ks. Jakub Fankidejski pod koniec XIX w.:

W każdym kościele prawie bez wyjątku jeden, a często i kilka ołtarzów jest przeznaczonych Najśw. Maryi Pannie; a w nich obrazy Matki Najśw. są najpiękniejsze: nasi praojcowie nie żalowali srebra i złota, żeby je jako najlepiej przyozdobić; zwykle ma Najśw. Marya Panna i Pan Jezus srebrną sukienkę na sobie i także koronę na głowie, a nieraz i cały obraz i ramy są wyłożone pokryciem srebrnym<sup>326</sup>.

Irena Rolska podała ostatnio za Mieczysławem Skrudlikiem, iż „do Polski zwyczaj zawieszania sukieniek z koronami na obrazy o treści religijnej dotarł ze sztuki

<sup>326</sup> Fankidejski 1880a, s. 19.

ruskiej”<sup>327</sup>. Takie też zdanie wyraził Tadeusz Chrzanowski: „Nie ulega wątpliwości, że moda pokrywania obrazów srebrnymi okryciami przysłała do nas ze Wschodu, gdzie była rozpowszechniona już w głębokim średniowieczu”<sup>328</sup>. Podobną opinię wyraził ks. Michał Janocha, pisząc o adaptowanych do kultu katolickiego czterech ikonach moskiewskich na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego: „W epoce baroku przyozdobiono je srebrnymi sukienkami (ewidentny wpływ pobożności rosyjskiej) i umieszczono w centrum nastawy ołtarzowej”<sup>329</sup>.

Ta kwestia nie wydaje się jednak tak jednoznaczna. Teresa Szetela-Zauchowa np. wywodziła zwyczaj okrywania obrazów sukienkami z praktyk średniowiecza i wzięwszy pod uwagę ustalenia historyków sztuki i etnografów uznała, że

źródła ikonograficzne związane z cudownymi wizerunkami, szczególnie bogate dla słynnych sanktuariów i narastające w miarę rozwoju kultu potwierdzałyby raz jeszcze tezę, że u podstaw tego zwyczaju [tj. ozdabiania obrazów sukienkami – M.P.K.] leży praktyka wotywna<sup>330</sup>.

W moim przekonaniu przypadki okrywania ikon w okresie nowożytnym, zwłaszcza dodawania koron, a przede wszystkim ofiarowywania wotów wskazują raczej na trwanie długiej tradycji sięgającej I tysiąclecia, czego potwierdzeniem są liczne zapisy w *Liber Pontificalis*<sup>331</sup>. Ten sposób okazywania wdzięczności za doznane łaski kontynuowano w średniowieczu i czasach nowożytnych. Tak oto np. w r. 1347 dla uczczenia zwycięstwa nad swoim nieprzyjacielem, Colonną, trybun rzymski Cola di Renzo podążył na Kapitol, gdzie ofiarował do ikony – obrazu *Matki Boskiej* w S. Maria in Aracoeli, berło i koronę ze srebra, a także gałązki oliwne<sup>332</sup>. Przypisany wizerunkowi rok później cud powstrzymania zarazy sprawił, że Maria w tym wizerunku uznana została za szczególną protektorkę miasta, przyćmiewając kult swojego pierwowzoru z S. Sisto (S. Maria del Rosario) oraz innych rzymskich ikon maryjnych i stąd zapewne jej właśnie replikę papież Urban V miał podarować cesarzowi Karolowi IV, który umieścił ją w skarbcu katedry św. Wita w Pradze i traktował jako jedną z największych świętości.

W duchu kontynuacji tradycji znanej na Zachodzie od wczesnego średniowiecza, wypowiedzieli się ostatnio Krzysztof Czyżewski i Marek Walczak, przeciwstawiając się upatrywaniu predylekcji *Sarmatów* do drogich kruszców jako cechy wyróżniającej szczególnie sztukę polską i przytaczając przykłady hojnych darów składanych dla uświetnienia obrazów, począwszy od czasów cesarza Konstantyna Wielkiego<sup>333</sup>. Jak stwierdzili autorzy,

<sup>327</sup> Rolska-Boruch 1993, s. 138; Skrudlik 1936, s. 31.

<sup>328</sup> Chrzanowski 1995, s. 134.

<sup>329</sup> Janocha 2008a, s. 31.

<sup>330</sup> Szetela-Zauchowa 1992, s. 41.

<sup>331</sup> Przykłady tak potwierdzanej rewerencji dla ikon w Rzymie udokumentowanej w *LP* podała Sansterre 1997, s. 113. Jedne obrazy kryte były okładami ze srebra, inne zdobione perłami i kamieniami szlachetnymi.

<sup>332</sup> Bołgia 2005, s. 30.

<sup>333</sup> Czyżewski, Walczak 2008, s. 239 n.

w samej tylko katedrze krakowskiej, w średniowieczu znajdował się zespół obrazów (niektóre z nich były zapewne ikonami) ustawianych na ołtarzu św. Stanisława, stwierdzając w efekcie, że sztuka Rzeczypospolitej nawiązywała do zwyczajów najbardziej rozpowszechnionych w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym, także w zakresie użycia i artystycznego wykorzystania srebra<sup>334</sup>.

Polaryzację poglądów co do kierunku zapożyczeń dobrze ilustrują opracowania Mariusza Karpowicza<sup>335</sup> oraz Rūty Vaitauskienė<sup>336</sup>. Litewska badaczka odrzuciła mianowicie pogląd Kasprowicza nt. idei ubierania w Rzeczypospolitej kulturowych wizerunków lub rzeźb na modłę hiszpańską, ponieważ w obrębie Księstwa Litewskiego miała dominować tradycja ortodoksyjna, zmieniona pod wpływem barokowej ornamentacji. I o ile sukienka, np. w ikonie twerskiej, potwierdza znajomość tradycji bizantyńskiej, to ma ona jednocześnie charakter zgodny z kontrreformacyjnym rozumieniem sakralności przenoszącym nacisk z wartości duchowych na te związane z bogactwem materii. Oczywiście, że przyoblekanie czczonych wizerunków w srebrne sukienki – okłady nie stanowiło obyczaju zarezerwowanego dla obrazów przeznaczonych jedynie dla kościołów katolickich. Przekonują o tym przykłady ikon *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* z XVIII-wiecznymi okładami pochodzące z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego i przechowywane w Muzeum Państwowym w Mińsku<sup>337</sup>.

Jak przypomniał Dariusz Śnieżko, już dla Izraelitów „złoto oznaczało boskie przymioty. Arka Przymierza wewnątrz i na zewnątrz wyłożona była czystym złotem, podobnie świątynia Salomona”<sup>338</sup>. To podkreślanie wyzłoconego awersu i rewersu spotykamy w druku XVII-wiecznego kaznodziei Adama Makowieckiego, który porównując Marię do Arki pisał, że sam Bóg

ią złotem zwierzchu y wewnątrz ozdobił / y tak dostątnie nadał / y v bogácił / żeby żadnemu ná iey pomocy nieschodziło / kto się kolwiek w swoiey własney ábo cudzey potrzebie do iey odwoła<sup>339</sup>.

Trzeba przy tym zaznaczyć, iż w istocie skłonność do dekorowania zwłaszcza rzeźb sukienkami z cennych kruszców stała się okazją do określenia tego zwyczaju jako *polskiego* przez Karla Heinza Clasena w odniesieniu do figury Marii w Piasecznie z ok. 1380 r., co przypomniała Grażyna Jurkowlaniec<sup>340</sup>. I mimo wyraźnego zalecenia soboru trydenckiego w dekrecie *O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach*, by nie zdobiono obrazów bezwstydnym powabem: *Ut procaci venustate imagines non [...] ornetur*, to obyczaj ten traktowano przychylnie, o czym

<sup>334</sup> *Ibidem*, s. 249 i 254.

<sup>335</sup> Karpowicz 1986, s. 157.

<sup>336</sup> Vaitauskienė 1997, s. 11-12; Baniulytė 2002, s. 170-171.

<sup>337</sup> *Ikanapis* 1994, tabl. 124-125.

<sup>338</sup> Śnieżko 1996, s. 46.

<sup>339</sup> Makowski 1635, s. [A4].

<sup>340</sup> Jurkowlaniec G. 2008, s. 189. Autorka skupiła się właśnie na tego typu upiększaniu rzeźb, opisując proces zastępowania sukienek z metalu sukienkami z tkanin w epoce nowożytnej, ewentualnie polichromią, co niekiedy zmieniało ikonografię rzeźby – *ibidem*, s. 192.



świadczy opinia Karola Boromeusza i Johanna (Jana) Molanusa, który je zalecał, podobnie jak to podkreślono w innym miejscu, propagował koronacje świętych wizerunków oraz widział potrzebę ozdabiania ich złotem, srebrem i drogocennymi szatami<sup>341</sup>.

Piotr Tolstoj, antenat słynnego pisarza Lwa, wysłany na Zachód z misją przez cara Piotra I w r. 1697 zwrócił uwagę, że kościoły klasztorne, jak i „wszystkie inne Rzymskie cerkwie ustrajają obraz Przenajświętszej Matki Boskiej piękniejszej od innych ikon”<sup>342</sup>. Dzięki jego relacji znane są szczegóły ozdoby obrazu *Jasnogórskiego* [6], przykrytego wówczas czerwoną aksamitną sukienką,

na którą naszyto mnóstwo klejnotów, tj. zapinek diamentowych, rubinowych i szmaragdowych, i łańcuchów złotych, i pereł wielkich buriackich wokół tej świętej ikony, desek wielkich złotych i srebrnych jest mnóstwo, na których wytłoczone i wyrzeczane są różne obrazy. Pod tąż świętą ikoną leżą dwie buławy złote z kamieniami, ofiarowane przez pewnych hetmanów Polskich. W tym kościele i na ścianach wokół tej świętej ikony jest dużo szabel wotywnych w złotych oprawach z drogocennymi kamieniami. Przed tym świętym obrazem z obu stron postawiono sześć wielkich świeczników srebrnych i pięć lamp też wielkich ze srebra bitego, w których bez przerwy płonie olej drzewny. W tym kościele wszystkie zrobione są z gipsu pięknie, po mistrzowsku i wszystkie są pozłacane. Tę świętą ikonę odsłaniają w czasie śpiewów i dla pielgrzymów<sup>343</sup>.

Zwyczaj przykrywania całego obrazu pasami ze złota czy srebra, ewentualnie sporządzanie całego okrycia w formie jednego odlewu ma dawną tradycję na Wschodzie<sup>344</sup>, a świadectwem tego są choćby dwustronne ikony z rejonu Ochrydy: *Marii Psychosostrii* (*Zbawicielki Dusz*), darowanej przez cesarza Andronika II Paleologa (1282-1328) Grzegorzowi I, arcybiskupowi Ochrydy, pokrytej srebrnymi pasami cienkiej blachy z wytłaczanymi scenami figuralnymi i floralnymi<sup>345</sup> lub też dwie ikony *Matki Boskiej Peribleptos*<sup>346</sup> oraz *Hodegetrii*<sup>347</sup>. Późniejszym nieco

<sup>341</sup> *Ibidem*, s. 200, 463.

<sup>342</sup> Kołodziej 1984, s. 249.

<sup>343</sup> *Ibidem*, s. 251. Wota do obrazu *Częstochowskiego* mocowane były do czasów wizytacji Stanisława Reszki w r. 1585, który nakazał, by je umieszczać na tablicach obok wizerunku – Golonka 1991a, s. 126; Golonka 1996, s. 40, 93; Jurkowlanec G. 2008, s. 188.

<sup>344</sup> Omówienie tego typu zdobień: Grabar 1975.

<sup>345</sup> *Matka Boska Psychosostria* / *Zwiastowanie*, ikona dwustronna, Konstantynopol, pocz. XIV w., dr. temp., okład srebrny, emalia, na plakietach popiersia Chrystusa i siedmiu proroków oraz świętych, 93 x 68 cm, z cerkwi Marii Peribleptos (św. Klimenta) w Ochrydzie, Ochryda, Galeria ikon, nr inw. 10 – *Byzantium...2008*, kat. i il. 230; Grabar 1975, poz. kat. 13 (94,5 x 80,3 x 3,4 cm); Djurić 1961, poz. kat. 14, tabl. XVII-XXI (94,5 x 80,3 x 3,4 cm).

<sup>346</sup> *Matka Boska Peribleptos* / *Ukrzyżowanie*, ikona dwustronna, 2. poł. XIII w., dr. temp., plakiety srebrne z wytłaczanymi tematami: Tronu Przygotowania (*Hetimasii*), popiersiami świętych (*Demetriusza i Jerzego*), scenami z życia Chrystusa, Matką Boską tronującą *Episkepsis*, 97x67x3,3 cm, z cerkwi Marii Peribleptos (św. Klimenta) w Ochrydzie, Ochryda, Galeria ikon – Djurić 1961, poz. kat. 4, tabl. IV-VI; Grabar 1975, poz. kat. 14; *Matka Boska Peribleptos* (pocz. XIV w.) / *Ofiarowanie Marii w świątyni* (3. ćw. XIV w.), ikona dwustronna, dr. temp., nimby srebrne, ryte, 87 x 68,5 x 3,2 cm, Ochryda, Galeria ikon – Djurić 1961, poz. kat. 8, tabl. X, XXXIV.

<sup>347</sup> *Matka Boska Hodegetria* / *Zwiastowanie*, ikona dwustronna, 2. poł. XIV w., dr. temp., tło pokryte plakietkami srebrnymi, repusowanymi, na marginesach popiersia śś. Piotra i Pawła, archaniołów

zjawiskiem były masowo kryte okładami srebrnymi ikony nowogrodzkie oraz moskiewskie w w. XV-XVI. Srebrnym okładem przykryto ikonę *Matki Boskiej* w świątyni Marii Przenajświętszej (*Panagia*) w Warnie 7. czerwca 1698, o czym zaświadcza inskrypcja odnosząca się do czasów metropolity Grzegorza, kiedy elitę prawosławną miasta tworzyli Grecy<sup>348</sup>. Tradycja ta odwoływała się do starej praktyki umieszczania inskrypcji fundatorskich na srebrnych okładach ikon bizantyńskich. Przykładem jest ikona na srebrnym okładzie w monasterze Grigoriu na Górze Athos z imieniem Marii Asaniny Paleologiny (zm. 19. grudnia 1477), późniejszej drugiej żony hospodara mołdawskiego Stefana Wielkiego<sup>349</sup>.

Tradycyjnie ozdabiano okładami ze srebra ikony moskiewskie i nowogrodzkie, np. wiadomo, że w październiku 1528 r. sam arcybiskup nowogrodzki Makary pracował nad słynną ikoną *Matki Boskiej Znak* (*Znamienie*), ozdabiając ją *кузнию и монисты* (metałem i kamieniami)<sup>350</sup>. Kolejne ozdoby dodano w r. 1617, m.in., nasadzaną emaliowaną koronę<sup>351</sup> oraz złoty okład w r. 1857, przechowywany w Muzeum Nowogrodzkim<sup>352</sup>. Z kolei dwie ikony oprawne w srebro wspomniane zostały w testamencie babki litewskiego kanclerza Albrechta Gasztołda w testamencie z r. 1510, natomiast w inwentarzu kaplicy Gasztołdów w katedrze wileńskiej z r. 1551 wspomniano o *tabulam imaginis gloriosissimae Virginis Matris Mariae Dominae nostrae, graece pictam cum lapillis pretiosis et margaretis, eam volo poni et collocari in capite sepulchri mei*<sup>353</sup>.

Z drugiej strony takimi sukienkami ozdabiano także obrazy szkoły italo-greckiej, zwłaszcza w Dalmacji, w większości wykonane przez złotników weneckich, z których kilka efektownych przykładów z końca XVI i XVII w. zachowało się w katedrze w Zadarze<sup>354</sup>.

*Liber Pontificalis* dostarcza przykładów hojnych donacji papieskich dla ikon, które trafiły do Rzymu, np. ikony *Salwatora* w Sancta Sanctorum na Lateranie.

Przypomniano, że sztuka karolińska i ottońska przyniosły gwałtowny rozwój tego typu fundacji, wśród których były frontale ołtarzowe, monumentalne krucyfiksy czy figury w całości pokrywane złotą lub srebrną blachą, jak zachowana do dziś figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem (ok. 980) w kolegiacie w Essen<sup>355</sup>. Tradycję tę natychmiast podjęła sztuka piastowska, czego świadectwem są skarby zrabowane w Gnieźnie przez księcia Brzetysława w 1038 lub 1039 roku. Tradycja licznych i kosztownych fundacji złotniczych przerwana przez reformację odżyła po Soborze Trydenckim, a szczególne upodobanie do tego typu dzieł zdradzał król Zygmunt III Waza honorujący nowymi relikwiarzami patronów Polski: św. Stanisława, Wojciecha i Kazimierza, co mogło oznaczać przejście opieki nad miejscami

---

Gabriela i Rafaela i ewangelisty Mateusza, 99 x 72,5 x 2,4 cm, z cerkwi Marii Peribleptos (św. Klimenta) w Ochrydzie, Belgrad, Muzeum Narodowe – Djurić 1961, poz. kat. 23, tabl XXXV.

<sup>348</sup> Ivanova 2004, s. 128.

<sup>349</sup> Millet, Pargoire, Petit 1904, s. 175; Govorei 2004, s. 4.

<sup>350</sup> *Новгородская летопись*, s. 218-219; Смирнова 2008с, s. 89, przym. 1.

<sup>351</sup> *Опись Новгорода 1617 года*, s. 52; Смирнова 2008с, s. 89.

<sup>352</sup> *Декоративно-прикладное искусство...* 1996, kat. 59; Смирнова 2008с, s. 89.

<sup>353</sup> Cyt. za: Baniulytė 2002, s. 162.

<sup>354</sup> Czyżewski, Walczak 2008, s. 251.

<sup>355</sup> *Ibidem*, s. 240.

kultu świętych polskich sprawowanej uprzednio przez władców z dynastii Piastów i Jagiellonów<sup>356</sup>. Niedawno ustalono, że do odwrocia obrazu *Jasnogórskiego* dodane były zapewne srebrne blachy<sup>357</sup>. W trakcie konserwacji obrazu Matki Boskiej od lwowskich dominikanów okazało się, że do jego odwrocia również przybita została cienka blacha, lecz mosiężna, utworzona z trzech zlutowanych części, przybita małymi gwoździami do listew zabezpieczających boki obrazu<sup>358</sup>.

Praktyka przykrywania ikon – obrazów nasiliła się w Rzeczypospolitej w czasach kontreformacji. Obraz *Hodegetrii* w Zdziezowicach pod Borkiem ozdobił starosta na Borku tak, że

Obraz wszytek oproz twarzy Chrystusa Pána / y Panny Przenaświętszey srebrem kunsztownie y náder kształtnie wyrobionym / á po części złocistym / które ná trzy tysiące y coś więcy kścować może / ná kształt sukienki wspaniało y bogáto przyozdobił / ták dálece / iż Krolowa Niebieska iáko w niebie / tak w Borku / ná ziemi w tę kosztowną szatę przybrána / może z Synem wespół o sobie mowić: Astirit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate [Ps 49,9 – wers zawarty w *Godzinkach NMP* – M.P.K.]<sup>359</sup>.

Ikony niezależnie od przeznaczenia miały sukienki zamawiane w słynnych warsztatach augsburskich, co też świadczyło o łączności z tradycją zachodnią, gdyż asortyment wyrobów wykonywanych w Augsburgu w XVII i XVIII w. był nadzwyczaj bogaty i znany w całej Europie<sup>360</sup>. Świadcstw „auszpurskiej roboty” jest wiele, np. ikona *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* w cerkwi hrubieszowskiej pw. św. Mikołaja zakryta była w w. XVIII srebrną sukienką „iák wielki Obraz w Korpusie Aszpursko roboto robiona, y pod nogami Nayświętszey Panny Kamień Srebrny”<sup>361</sup>. Podobnie też pisano o ikonie *Matki Boskiej z Jezusem* w Międzyrzeczu Ostrogskim [26], przechowywanej dawniej w klasztorze franciszkanów:

Obraz Cudowny Panny Przenaświętszy iáko naypiękniey y wspaniało Auszpurską robotą wysoko trybowaną, bogato y dostatnie złocistą robotą złotniczą, klejnotami podług Regestru kościelnego specyfikowanemi wystawił y doskonale zrobił<sup>362</sup>.

Szatę Marii na ikonie międzyrzeckiej miały zdobić promienie i ramy z naniesionymi herbami księcia Władysława Zasławskiego-Ostrogskiego (1618-1656), wojewody

<sup>356</sup> *Ibidem*, s. 243.

<sup>357</sup> Kurpik 1991a, s. 86. Świadczy o tym pośrednio duża liczba śladów po gwoździach wykonanych ze srebra, z których część się zachowała.

<sup>358</sup> Szolginia 1967/68, s. 7-8. Pod blachą odsłoniła się tkanina lniana, przyklejona na całej powierzchni klejem skórnym. Owe dodatki zdaniem konserwatora pojawiły się po I wojnie światowej – *ibidem*, s. 13-14. Po jego usunięciu okazało się, że ikonę namalowano na jednym tylko kawałku deski.

<sup>359</sup> Treter 1647, s. [2Bv].

<sup>360</sup> Czyżewski, Wąlczak 2008, s. 245. Ogromna liczba dzieł „auszpurskiej roboty” sprowadzonych w tym czasie do Rzeczypospolitej świadectwo potwierdziła wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie i towarzyszący jej katalog: *Świat ze srebra* 2005.

<sup>361</sup> Cyt. za: Sygowski 2003, s. 307.

<sup>362</sup> Dokument z 15 grudnia 1677, Wilno, Biblioteka Uniwersytecka, rkps sygn. F.4-36467 (A.3862), *Inwentarze kościołów i klasztorów franciszkańskich 1665-1676*, k. 9 – cyt. za: Kałamajska-Saeed 1994, s. 133.

krakowskiego, z perłami i łańcuchami oraz klejnotami podarowanymi przez fundatora. Pieczęć wymieniono szafiry, „dwa insze dyamenty” do korony Marii, „na pierś turkus wielki y wspaniały cudny y w serce dyament rzezany”. W „naczółek” Pana Jezusa przeznaczono trzy rubiny tureckie wielkie w tabliczce i dwa diamenty. Niezachowana sukienka była dziełem złotnika krakowskiego Jana Uzewskiego, ściągniętego ze stolicy w celu świadczenia usług dla wojewody czernichowskiego. W tym wypadku obraz zmienił właściciela i po r. 1866 znalazł się w cerkwi prawosławnej, a obecna sukienka z 3. ćw. w. XVIII nosi ślady interwencji polegającej na wpisaniu w pola obok głów Marii i Jezusa greckich hierogramów.

Z Augsburga w końcu pochodzą trzy srebrne figury wieńczące ołtarz *Matki Boskiej Częstochowskiej*, które zamówił, najprawdopodobniej z całym ołtarzem, król Zygmunt III Waza, wzorując się na słynnej, srebrnej *Reichen Kapelle* w rezydencji Wittelsbachów w Monachium<sup>363</sup>. Zlecenie wykonali Hans Jakob Bair Starszy i jego syn. Wzmianka w dziele Adama Makowskiego o ofiarowanej przez króla Władysława IV przed wyprawą na Smoleńsk w r. 1633 srebrnej figurze Marii do Częstochowy odnosić można zapewne do jednej z tych figur, których okoliczności i czas pojawienia się w Częstochowie jak dotąd pozostawały nieznanymi<sup>364</sup>. Wiadomo dzięki puncom, że *Madonna Apokaliptyczna* wieńcząca obecny ołtarz wykonana została przez Hansa Andreasa Anthoniego (zm. 1658)<sup>365</sup>, natomiast boczne figury aniołów przez wspomnianych Hansa Jakoba Baira Starszego oraz Młodszego<sup>366</sup>. Zachowany ołtarz hebanowy fundacji kanclerza królewskiego Jerzego Ossolińskiego ozdabiali również złotnicy augsburscy oraz królewski złotnik z Torunia, Johann Christian Bierpfaff<sup>367</sup>.

Zwraca uwagę z kolei wielość prac złotniczych, ale i snycerskich w Wielkim Księstwie Litewskim związana z warsztatami gdańskimi. Powodzenie gdańskich warsztatów potwierdza przede wszystkim wielki, czterorzędowy ikonostas, wspaniałe manierystyczne dzieło wyrzeźbione w Gdańsku dla cerkwi supraskiej w r. 1664, którego ikony w dolnym rzędzie miały być malowane na podkładzie miedzianym<sup>368</sup>. Inne ikonostasy, być może podobnego pochodzenia, określane jako dzieła

<sup>363</sup> Seling 1991, s. 410-411.

<sup>364</sup> Helmut Seling dowodził, iż król Zygmunt III dokonał ich fundacji ok. r. 1627, a figury winny się znaleźć w ołtarzu przed śmiercią króla w r. 1632. Niewykluczone jednak, że o z tym zamówieniem związana jest wzmianka o nieznannej bliżej skądinąd ofierze Władysława IV przed wyprawą na Smoleńsk w r. 1633, o której wiadomo z relacji ks. Adama Makowskiego, iż król „Obraz Naświętszy Panny srebrny ofiarował [...] srebrem także wagą nie małą” – zob. s. 262. Zachowana figura Madonny Apokaliptycznej waży 11,3 kg – Golonka 1991d, s. 341. Być może była to jeszcze jedna wola ojca, obok tej, zgodnie z którą Władysław IV przekazał w Wielką Sobotę r. 1633 do grobu św. Stanisława w katedrze wawelskiej srebrną trumnę, zamówioną i wykonaną w Augsburgu – Golonka 1991c, s. 272.

<sup>365</sup> Golonka 1991d, s. 341. Hans Andreas Anthoni miał realizować zamówienie króla jako kontynuator dzieła ojca w monachijskiej *Reichen Kapelle* – Seling 1991, s. 408.

<sup>366</sup> Syn dokończył prace rozpoczęte przez zmarłego ojca zabiegając w r. 1629 w senacie o zgodę na ich kontynuowanie – korespondencja zawarta w: Golonka 1991d, s. 351, przyp. 19.

<sup>367</sup> Golonka 1991d, s. 335.

<sup>368</sup> Zgodnie z informacją w *Kronice Ławry Supraskiej* bazylianina Mikołaja Ratkiewicza z połowy XVIII w. – Załęski 2010, s. 594, il. 4. Intrygujące są owe nowożytnie uwagi nt. tego typu podobrazia, powtórzone także w relacji Kolerta w odniesieniu do *Matki Boskiej Jurwickiej* – Kolert 1742 [1857], s. 35. Autor opisu tego obrazu pod koniec w. XIX stwierdził, że informacja Kolerta

*флемские*, czyli flamandzkie, stały się popularne na Rusi Moskiewskiej po połowie XVII wieku<sup>369</sup>. Do dzieł złotniczych należy biżuteria rzyńska wykonana w pracowni gdańskiej dla ikony *Matki Boskiej* w cerkwi w Grodzisku przez Chryściana von Hausen między 1771 a 1779 roku<sup>370</sup>. Z kolei szata Marii srebrna, repusowana fundowana była przez Józefa Krzysztofa i Ludwikę Annę z Sulistrowskich Wojnów z okazji uroczystej introdukcji i intronizacji łaskami słynącej ikony do kościoła w Gudohaju [21], zatem w r. 1764. Maria Kałamajska na podstawie cechy imiennej *AE* oraz znaku miejskiego Wilna z wyobrażeniem św. Krzysztofa, jako jej wykonawcę wskazała Andrzeja Eyerleya, złotnika gdańskiego, czynnego w Wilnie w l. 1725-1765<sup>371</sup>.

Sukienki na Litwie były częste, jako że *moskiewskie*, zatem zgodne z obyczajem wschodniego sąsiada. O ikonie w Gudohajach ks. Alojzy Fridrich wzmiankował jedynie, że „zdobi go srebrna misternej roboty szata”<sup>372</sup>. Na ogół w dokumentach wizytacyjnych po prostu stwierdzano fakt istnienia tego typu okładu, który mógł być oryginalnym elementem całości zgodnie z moskiewską tradycją, np. w ołtarzu głównym kościoła w Wojstomiu odnotowano 7 lutego 1674:

Osobliwie u wielkiego ołtarza na cyborium obraz BMV moskiewski i z moskiewska w błachę pozłocistą oprawiony z kamieniami a[1]bo turkusami moskiewskimi, Cooperze swoją mając drzewnianą ze s[z]kłem moskiewskim, *intus tej cooperti Imago Crucifixi depicta*<sup>373</sup>.

W Klecku natomiast znajdował się

Obraz P[anny] Na[j]sw[iętszej] błachą srebra złocistą z moskiewska obwiedziony, na nim noszenie rozmaitymi perłami i kamieniami czerwonymi i łazurowymi sadzone, nad tymże obrazem lelum albo pas od łokci czterech albo pięciu rozmaitego jedwabiu roboty tureckiej 374; w Białymstoku: Dwa obrazki małe moskiewskie Salvatoris drugi BM Virginii[...] blaszką srebrną złocistą powleczone; w Słonimiu: Obraz moskiewski z srebrną błachą; w Juchnowcu Obrazek moskiewski w srebro oprawny<sup>375</sup>;

---

o jego namalowaniu na blasze to „pomyłka oczywista, polegająca na nieznamości sposobu malowania obrazów na Wschodzie. Twarde drzewo pociągnięte kredą, a na tem farbą złotą przy dotknięciu (toż i na oko) robi istotnie wrażenie blachy” – *Jurowice* 1901, s. 19.

<sup>369</sup> I. Busieva-Dawidowa przypominając znaczenie wzorów niderlandzkich dla sztuki gdańskiej tego czasu, wiąże jednak ikonostasy moskiewskie z przybyciem z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego w l. 1650-1660, rzeźbiarzy białoruskich posługujących się nowymi narzędziami. W ciągu 2. poł. w. XVII dominację zyskała konstrukcja wydzielająca poszczególne ikony i akcentująca bogatą szybkę ram – Бусева-Давыдова 2000, s. 628-629, 743-744; Kruk 2001c, s. 215.

<sup>370</sup> Kałamajska-Saeed 1993a, s. 164, il. 5.

<sup>371</sup> Gradowski 1998, s. 35; Wanat 2006, s. 28. Motywem zdobniczym tej szaty jest silnie stylizowany pęd roślinny, zaś głowę Marii otacza wielopromienna gloria. Olamowanie szaty wypełnione jest motywem kaboszonów imitujących perły i romboidalne kamienie. Sukienka poddana została konserwacji w r. 1938 w Pracowni Artystycznej M. Niewiadomskiego w Wilnie oraz w r. 2000.

<sup>372</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 100.

<sup>373</sup> Wilczewski 2005, s. 4.

<sup>374</sup> *Ibidem*, Aneks, s. 1.

<sup>375</sup> *Ibidem*, Aneks, s. 2.

w Ostrownie

*Altare maius artis sculptoriae secundum in capella aparte sinistra in quo Beatae Mariae Virginis imago moschoviticae picturae, qu[... ] multis votivis tabel lis argenteis exornata, et plurimis coruscans miraculis*<sup>376</sup>.

Sukienki z reguły dopasowywano do kształtu figur Marii i Jezusa z pozostawieniem miejsca na głowy i dłonie i tak też było w przypadku *Matki Boskiej Jurowickiej*<sup>377</sup> [40] oraz *Matki Boskiej Kolembrodzkiej* [30], której sukienka srebrna, trybowana i ryta, dekorowana ornamentem wypukłym, wiciowo-kwiatowym, posiada datę: 1799<sup>378</sup>. Generalnie sukienki srebrne na ikonach sprowadzonych z ziem ukraińskich są wtórne i mają charakter zachodni, ponieważ takich ozdób z zasady wcześniej nie posiadały. Niekiedy też trudno przesądzać o ich charakterze wobec tego, że się nie zachowały<sup>379</sup>. Często otrzymywały je w związku z koronacją, jak ikona *Matki Boskiej* u dominikanów we Lwowie [3], ozdobiona również sukienką późnobarokową w 2. poł. XVIII w. z motywami rocaillu i kratki regencyjnej oraz kamieniami szlachetnymi w koronach Marii i Jezusa. Być może niedługo po sprowadzeniu do Biecza taką sukienkę i korony nałożono na nową ikonę, która w opisie wizytacyjnym r. 1767 zyskała miano *Matki Boskiej Loretańskiej*: „In 7ma kolumna na Obrazie Matki Najsświętszej Loretańskiej ut supra iest Sukienka srebrna na Głowie Pana Jezusa Korona srebrna pozłocista Rubinkami pięcioma wysadzana”<sup>380</sup>.

Okoliczności sporządzenia sukienki na ikonę *Matki Boskiej* w Szamotułach [12] znane są z opisu kościoła Józefa Łukaszewicza, który podał, iż w r. 1699 dano zlecenie Michałowi Meissnerowi, złotnikowi poznańskiemu na wykonanie sukienki srebrnej na obraz cudowny Najświętszej Panny, do czego posłużyć miały następujące przedmioty:

wotów różnych 226, pasy, laskę, numizmatów różnych 83, krzyżyków 67, paciorków 96, medalików 7, łańcuszków 3, angusków 12, czapraczki 2, osóbek 3, księżeczkę 1, łubków 38, koronki złote, kwiat blachmatowy 1, portugał na łańcuszku złotym ze złota węgierskiego wyrażający osobę Jana Kazimierza, wartający 230 tyńfów, bindę pozłocistą, pukielków 3, spinki do kontusza, perły itd.<sup>381</sup>.

Jak z tego wynika, sukienka należała do zamówień drogiej, wymagających dużych nakładów, które kosztowały parafię bądź fundatora znacznych wyrzeczeń i poświęcenia innych, gotowych już przedmiotów.

O sukience do ikony *Matki Boskiej Nawrzańskiej* [23] wiadomo, że wykonał ją złotnik Jan Letyński (ok. 1710 – ok. 1780), który pozostawił na sukience znak

<sup>376</sup> *Ibidem*, Aneks, s. 3.

<sup>377</sup> *Vestis argentea una simul cum Peri Jesu BMV – Jurovice* 1700, s. 372v.

<sup>378</sup> *Sukienka*, srebro trybowane, ryte, 1799, 80 x 62 cm – Szmydke 1981h.

<sup>379</sup> W odniesieniu np. do *Matki Boskiej* w typie *Włodzimierskiej* u bernardynek krakowskich zanotowano ołówkiem na karcie inwentaryzacyjnej: „Uwaga p. Benigny: dar S. Konstancji Łąckiej. Ikona miała sukienkę srebrną pozłacaną” – Blak 1977b.

<sup>380</sup> *Biecz* 1767, s. 409 (233).

<sup>381</sup> Kołaczkowski 1888, s. 709-710.

cechu i datę – rok 1767 oraz swoje imię i nazwisko<sup>382</sup>. Z jej fundacją związany był cud uzdrowienia z ciężkiej choroby owczarza Wawrzyńca Rumatowskiego, który wyznał, że pokłada ufność w obrazie Najświętszej Panny Maryi, że go przy życiu zachowa, po czym dał przez żonę na pozłotę srebrnej sukienki 20 czerwonych złotych. O wadze zlecenia świadczy fakt, że Jan Letyński był najlepszym złotnikiem toruńskim w swoim czasie, zaś sukienka zdradza jego upodobanie do stosowania ornamentu *rocaillé*'owego<sup>383</sup>.

Można zatem zgodzić się można z uwagą Fridricha odnoszącą się do obrazu w Dzierzgowie [28], że

Srebrna sukienka, zdobiąca ten obraz, jest także zapewne ofiarą wdzięcznych serc za otrzymane tu łaski, lubo miejscowe akta parafialne bliższych szczegółów o nich nie przechowały<sup>384</sup>.

Można przypuszczać, że z braku środków sięgano po imitacje tego typu okryć tak w przypadku obrazów tablicowych, jak i ikon. Np. w przypadku obrazu Matki Boskiej w typie *Hodegetrii* w ołtarzu głównym w Panience, gdzie ludzaco podobna do barokowych sukni srebrnych ozdoba wykonana została z drewna na początku w. XVIII, pokryta delikatnym motywem suchej wici akantowej z dodanymi motywami liści i kwiatów różanych<sup>385</sup>. W tym przypadku sukienkę na stałe zespolono z obrazem, w którego polu porozwieszanych zostało kilkanaście wot, głównie w formie gorejących serc. Ten sam zabieg zastosowano w XVIII w. w ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* w Ulinie Wielkiej [29], której zdobiona ulistnionymi pędami

<sup>382</sup> Letyński miał zwyczaj pozostawiania sygnatury w postaci cechy mistrzowskiej „IL” lub też pełnej wersji imienia i nazwiska – Woźniak 1985b, s. 118.

<sup>383</sup> Jego dziełem były m.in. srebrna oprawa mszału z ok. 1749 r., tron na monstrancję i jego bogato dekorowany pozorny baldachim, które powstały przy okazji prac nad srebrnym ołtarzem wykonanym wraz z Janem Hausenem dla katedry wrocławskiej ok. 1744 – Woźniak 1985b, s. 121. Puncce Letyńskiego odczytano także na czterech srebrnych hermach w katedrze chełmińskiej – *KZSP* XI 1972, 16, s. XI – hermy są przeróbką dzieł starszych francuskiego złotnika z 2. ćw. XVII w. Wilhelma de Lassensy. Letyńskiemu przypisano autorstwo głów w l. 1743-1749. Cechę tego złotnika „IL” rozpoznano również na plakiecie wotywniej z ok. 1748 r., pochodzącej z kościoła śś. Janów w Toruniu, z postacią *Matki Boskiej* mającej Oko Opatrzności na piersiach i obejmującej klęczące niewiasty płaszczem opiekuńczym. Wokół postaci Marii wyryto napis: „Do ciebie wdychamy Matko Opatrzności Boskiej y Służebnico. / Do ciebie wołamy”. W kartuszu u dołu plakietki: „Przenajświętszey Opa / trzności Boskiej Nayniegodnieysze / służebnice Toruńskie ofiarują; y / rzucią się w przepaść miłosierdzia / nieprzebranego. Roku 1748 / dnia 14 Lipca” – Wotum srebrne, repusowane, fakturowane, cyzelowane, punktowane, ok. 1748, 40 x 28,3 cm, Toruń, Muzeum Okręgowe – Gradowski, Pielas 2006, il. 168, poz. kat. 606/34.

<sup>384</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 274. Cudowny obraz *Sulislawski*, uważany za dzieło ruskie, posiadał cały zestaw tego typu ozdób wymienionych w 18 punktach, określonych, jako: *Srebrna y klejnoty na Obrazie Najs. Maryi Panny Sulislawskiej*, m.in. „Sukienka na Obrazie Najs. Panny średnio pozłocista [...] Sukienka złota w kolumnę w kotrey Dyamencik mały [...] Sukienka w srebrne kwiatki z czeskimi Dyamencikami których dziewięćdziesiąt ieden [...] Nad Obrazem niby Korona perłkami y dętkami dużemi nadszywana wstęga czerwona [...] Dyamencików w srebro oprawnych trzydzieści y dwa na drucikach nad głową Najs. P. M.” – *Sulislawice* 1736-8, s. 422 (441); *Sulislawice* 1748, s. 232.

<sup>385</sup> *Sukienka*, drewno, relief, 1. poł. XVIII w., ok. 90 x 120 cm – Kęłbowska 1971b.

drewniana sukienka oddzielona została trwale od obrazu dopiero w czasie konserwacji w r. 1973<sup>386</sup>.

Należy podkreślić, że wskazane wyżej owe ukraińskie ikony, jak można sądzić po ich stylu, stanowiły modelowy przykład miejscowej tradycji, w której naśladownictwo droższych okładów srebrnych miało swój stary rodowód w podobnych tego typu praktykach, które wymuszała skromna zasobność parafii grecko-katolickich. Już wiek wcześniej nadzwyczaj bogato zdobione tła i nimby tamtejszych ikon – w technice rytu bądź reliefu – stanowić zaczęły ich wyróżnik świadczący o aspiracjach, które zaspokoić można było jedynie w ten połowiczny sposób, ale który pod względem artystycznym zasługiwał często jednak na uznanie.

Ikony nowogrodzkie czy też moskiewskie tego czasu zakrywane były okładami srebrnymi, które na ikonach dawnej Rzeczypospolitej występują rzadko, w odróżnieniu od zachodnich obrazów zdobionych w ten sposób w epoce baroku, a co, jak na wstępie wskazano, niekoniecznie należałoby wywodzić ze związków z tradycją ruską. Jak z powyższego wynika, obyczaj ten ściśle uzależniony był nie tyle od tradycji, co od zamożności wiernych określonego kręgu kulturowego. Drewniane sukienki, pozłoczone nalożone były również na obraz *Matki Boskiej* czczonej w przedwojennym Czortkowie<sup>387</sup>.

Większość zachowanych ikon – obrazów obecnie pozbawiona jest tzw. sukienek. Wiele utraciło wskutek rabunków oraz kasat józefińskich<sup>388</sup>. W czasach współczesnych jako szkodzące warstwie malarskiej są zdejmowane w trakcie prac konserwatorskich i eksponowane na ogół obok ikony<sup>389</sup>. Tak postąpiono w przypadku ikon *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii: Rudeckiej* w Jasieniu [25], w kościele

<sup>386</sup> Furdyna 1973; *Sukienka*, drewno, relief, XVIII w., 120 x 60 cm – Balicka 1974b.

<sup>387</sup> „W Warszawie przyozdobiono obraz sukienką i koronami. W Czortkowie Matka Boża nosiła szaty wykonane z drewna, które pozłociono. W czasie przenosin obrazu, szata zniszczona przez korniki uległa rozpadowi. Na podstawie fotografii wizerunku wykonano nową suknię z metalu” – Świerdzewska 2004.

<sup>388</sup> W odniesieniu np. do ikony w cerkwi szczebrzeszyńskiej zapisano: „Na obrazie *Matki Boskiej* była Szata cała srebrna, awszpursko wyzlacana, na prawym Boku *Matki Boskiej* Gwiazda duża srebrna suto wyzlacana, a na lewym Boku Sceptrum, czyli Berło srebrne suto wyzlacane. Lecz te Szaty za Najjaśniejszego Monarchy Cesarza Jozeffa Drugiego pozdyimowane, y do publiczney kassy Wiedeńskiej oddane w Roku 1703cim” – Lipowiecki 1794, s. 2.

<sup>389</sup> Osobliwe były dzieje sukienek na obrazie *Matki Boskiej Jurowickiej*. Oryginalne, bogate miały być pozostawione na kopii, na którą zamieniono oryginał przed jego wywiezieniem do Krakowa. Tu znalazł skromniejsze okrycie, lecz po konserwacji w l. 1944-1945 powrócił bez sukienek i koron, aczkolwiek miały się odnaleźć ok. r. 1972 – *Jurowice* 1963-1972, s. 598-599; Baryga 2008, s. 11. Według relacji superiora ks. Stanisława Móla w l. 70. XX w. znajdowały się w domu św. Barbary dwa komplety koron i sukienek – jeden na postać Marii, drugi – Jezusa – *ibidem*, s. 12. W przypadku ikony *Matki Boskiej Dzierżgowskiej* konserwator R. Kozłowski zatwierdził pomysł ks. Grabka i parafian, by przynieść srebrne sukienki i korony na kopię obrazu wykonanego jako feretron, dzięki czemu oryginalny obraz nie musiał być wynoszony na procesje. Zwraca uwagę, że istotną przesłanką była niezgodność dekoracji z „bizantyzującym obrazem” – Grabek 2000, s. 51. Kwestie stylistyczne nie były tak oczywiste, skoro w zgodzie na konserwację w r. 1967 ówczesny wojewódzki konserwator zabytków w Kielcach określił obraz jako „obiekt późnorennesansowy”, zaś po jego oględzinach w ramach Komisji konserwatorskiej stwierdził, że „nie przypuszczał, by na terenie województwa kieleckiego, w parafii Dzierżgów mogła znajdować się tak piękna Madonna”. Styl obrazu ocenił jako połączenie cech bizantyńskich z normandzkimi – *ibidem*, s. 53, 55.



dominikanów Gdańsku<sup>390</sup> [3], w Winnie Poświętnym<sup>391</sup> [32] czy też w Kolembrodach [30].

### IV.3.2. Korony

Tradycja ofiarowywania złotych koron wotywnych do miejsc otoczonych kultem ma starą metrykę. Wpisana jest w tradycję wschodnią, bizantyńską, jak i zachodnią, by przypomnieć korony wotywnie wizygockiego króla Recceswintha (zachowane w skarbcu katedry w Toledo) czy longobardzkiej królowej Teodelindy (zachowane w skarbcu katedry w Monzy). W Rzymie tradycja ta sięga w. VIII, lecz powszechnym zwyczaj ten stał się dopiero w czasach nowożytnych, zwłaszcza począwszy od pontyfikatu Aleksandra Sforzy, który od 1631 r. ufundował korony dla trzynastu rzymskich obrazów, a 3 lipca 1636 zapisał w testamencie kapitulę bazyliki św. Piotra w Rzymie dochody przeznaczone na koronacje kolejnych wizerunków<sup>392</sup>. Formą kultu odróżniającą obrazy od ikon stał się zatem obyczaj koronowania obrazów Matki Boskiej uznawanych za cudowne koronami papieskimi, aczkolwiek właśnie greckość obrazów była tu istotną przesłanką tak w Rzymie, jak w Rzeczypospolitej. Jak wynika z metod uzasadniania potrzeby tego typu uhonorowania obrazu, opisanych przez Raffaella Sindone, kustosa bazyliki św. Piotra, ważkim argumentem za koronacją była starożytność i cudowność wizerunku, g r e c k o ś ć obrazów, które miały być sprowadzone z Bizancjum, zatem były wschodnie i starożytne, jak obraz w Santa Maria in Campo Marzio czy w Santa Maria in Transpontina<sup>393</sup>. Także i w Rzeczypospolitej

pierwszą grupę stanowiły te, które w tradycji miały metrykę bizantyńską, a więc obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, Trockiej, Chełmskiej, Poczajowskiej i u dominikanów we Lwowie, a drugą – kopie i naśladownictwa ikon bizantyjskich,

tj. malowane według wzoru *Matki Boskiej Częstochowskiej*, jak obraz w Sokalu oraz naśladownictwa Matki Boskiej Śnieżnej z Santa Maria Maggiore, które były właściwe największej grupie koronowanych wizerunków<sup>394</sup>.

Zwyczaj koronowania słynących łaskami wizerunków w czasach nowożytnych miał zatem swoje bezpośrednie źródło w nadaniu Aleksandra Sforzy w r. 1630 dla kapituły bazyliki watykańskiej fundującej odtąd korony dla obrazów cudownych w Rzymie, natomiast koronacja obrazu *Jasnogórskiego* miała być pierwszym tego typu aktem dokonanym poza terenem Italii<sup>395</sup>. Orędownikiem koronacji koronami

<sup>390</sup> W *Katalogu Zabytków Gdańska* podano informację o zdjęciu sukienek z ikony w r. 1967, w trakcie przeprowadzonych prac konserwatorskich, aczkolwiek według karty dokumentacyjnej w ROBiDZG podano r. 1985 – Kwiatkowska 2008, s. 31.

<sup>391</sup> *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 83.

<sup>392</sup> Baranowski 2003, s. 7-8; Jurkowlaniec G. 2008, s. 399.

<sup>393</sup> Baranowski 2003, s. 81; Jurkowlaniec G. 2008, s. 404.

<sup>394</sup> Baranowski 2003, s. 82, 159.

<sup>395</sup> Pelczar 1966, s. 315. Okoliczności fundacji i przebieg uroczystości – *ibidem*, s. 315-317; Baranowski 2003, s. 13 n.

papieskimi *Matki Boskiej Częstochowskiej* był papież Klemens XI, którego korony miały zastąpić tzw. władysławowskie<sup>396</sup>. Uroczystość miała miejsce w święto Narodzenia NMP, 8 września 1717, i zapoczątkowała koronacje innych czczonych wizerunków – w Wilnie, Kodniu i Sokalu oraz Chełmie<sup>397</sup> [2].

Akt ten niejako dopełniał sens ślubów lwowskich króla Jana Kazimierza z r. 1656, a dokonany w trakcie odbudowy spalonego pożarem sanktuarium w Częstochowie, ugruntowywał jego pozycję, co szybko wyraził zwiększony ruch pielgrzymkowy obejmujący zasięgiem również Śląsk i Morawy. W rocznicę koronacji powołano *Bractwo Koronacji Najświętszej Maryi Panny Jasnogórskiej i znalezienia Krzyża Świętego*, które pod koniec stulecia liczyło osiemdziesiąt tysięcy osób<sup>398</sup>. Korony do obrazów ofiarowywali często monarchowie polscy, jako godny dar królewski, przede wszystkim do sanktuarium jasnogórskiego, ale też i mniej znanych świątyń, np. Podkarpacia, które upodobał sobie król Jan III Sobieski. Złotą koronę do obrazu *Jasnogórskiego* fundował z racji ugody z konfederatami w r. 1716 król August II Mocny, wyrażając tym samym wdzięczność za pośrednictwo opata Konstantego Moszyńskiego<sup>399</sup>.

Zdarza się, że nic nie wiadomo o okolicznościach fundacji tego typu szczególnej ozdoby, zwłaszcza gdy korony miały raczej charakter wot, aniżeli świadectw koronacji oficjalnej. Wśród sreber w Winnem Poświętnem [32] np. wymieniona została „Korona u Nayśw. Panny Maryi na Głowie<sup>400</sup>”. W inwentarzu kościoła w Juchnowcu [22] natomiast z 1724 r. znajdowała się m.in.

Korona Najświętszej Panny szczerozłota maiąca wsobie Kamieni Rubinowych 4 [?] Korona P. Jezusa przy niej sznureczek Perel gwiazd złocistych dwanaście po iednym diamenciku maiącym Sztuczek osobliwych roznych cztery<sup>401</sup>.

W spisie argenteriiów w wizytacji w r. 1740 wymieniono: *Koron srebrnych dwie iedna poźlocista druga biała 2* i powtórzono ich opis z poprzedniej wizytacji<sup>402</sup>.

<sup>396</sup> Pierwsze, uchwytnie korony mogły być fundowane przez Kazimierza Jagiellończyka w r. 1472 lub 1482 – Golonka 1991a, s. 125.

<sup>397</sup> *Ibidem*, s. 310; Baranowski 2003, s. 13 n. Lista prawie dwustu obrazów koronowanych w porządku chronologicznym: <<http://www.madonny.zascianek.pl/teksty/korony.html>>. Koronacjom towarzyszyły druku ulotne, jak np. z wizerunkiem *Matki Boskiej Chełmskiej* utrwalonym przez nieokreślonego artystę w XVIII w. – Deluga 1993a, b.p.

<sup>398</sup> Kęder 2001, s. 316.

<sup>399</sup> *Ibidem*, s. 310. Jeszcze przed koronacją obrazu wielką, srebrną koronę na sukienkę *Nominis Mariae* ofiarował król Józef II i jego żona Jadwiga Elżbieta w r. 1797 – Borkowska 1985, s. 75, przyp. 66.

<sup>400</sup> *Poświętne* 1816, s. [3v].

<sup>401</sup> Juchnowiec 1724, s. [1].

<sup>402</sup> „Korona Maryi Panny Szczerozłota ma w sobie kamieni Rubinowych. Korona P. Jezusowa a przy niej sznureczek Perel z gwiazd złotych Dwunastu pod iednym Dyamentem” – Juchnowiec 1740, s. [4-5]. W dalszej części wizytacji poświęconej klejnotom (*Visitatio Clenodiorum*) wzmiankowano „Kanaczek od Korony P. Jezusowej ze Szmelcem błękitnym maiący w Sobie sztuczek cztery 4”. Archiwum WUOZB przechowuje dokumentację nielicznych zachowanych wot – świadectw kultu obrazu Juchnowieckiego, dla których karty założyla w połowie lat 80. XX w. Joanna Kotyńska. Należy do nich korona z obrazu, srebrna, odlewana i repusowana, niestety niekompletna (brak fragmentu kabłąka i zwieńczenia), datowana na 2. poł. XVIII w. (Kotyńska 1985b). Jej dolne obramienie

Dominikanin Martin Gruneweg odnotował przy obrazie *Matki Boskiej* u lwowskich dominikanów [3], że

posiada on dużą srebrną pozłacaną koronę pełną kamieni, również płaszcz jest zupełnie pokryty srebrnymi pozłacanymi gwiazdami, tak samo sukienka Dziecka; główka zaś jest w pełni słońca. I to wszystko od czasów najdawniejszych, co dowodzi, że zawsze wielką czcią był otaczany. Obecnie posiada on dosyć cennych klejnotów ze złota i szlachetnych kamieni, ofiarowanych nie tylko przez katolików, lecz również przez innowierców Rusinów i Ormian, ponieważ Bóg czyni bez przerwy wielkie cuda przy tym obrazie [3. Wypis 1].

Obraz ten i dziś wyróżnia bardzo osobliwy motyw korony nad głową Marii, o obrysie rytmym w gruncie i zaznaczonym ciemną barwą, lecz bez wypełnienia kolorem jej wnętrza. Korona wydaje się późniejszym dodatkiem w stosunku do warstwy malarskiej ze względu na jej gotycką formę z zaznaczającym się motywem lilii, jak w słynnej koronie Kazimierza Wielkiego, oraz motywem malowanych imitacji kamieni szlachetnych<sup>403</sup>. Być może w czasach Grunewega pozostawała ona ukryta pod koroną nałożoną, która wykonana z drogich materiałów i wysadzana perłami i kamieniami była w XVII w. bardziej odpowiednia, aniżeli tego typu płaska korona namalowana i wyglądająca tak, jakby służyć miała jedynie jako kompozycyjny obrys przygotowany pod koronę plastyczną. Kiedy natomiast ks. Erazm Barącz pisał w XX w., że obraz reprezentuje „czysty styl bizantyński”, zaś „korony ma rzymskie”, to najprawdopodobniej widział korony nałożone na obraz, a nie namalowane [3. Wypis 5]<sup>404</sup>.

Ikona w kościele dominikanów we Lwowie koronowana została 1 lipca 1751 r., inspirując Michała Wilczka do napisania z tej okazji panegirycznego dzieła pt. *Hasło Słowa Bożego z niesygnowanymi sztychami Jana Filipowicza*<sup>405</sup>. Sama koronacja

---

zdobi ciąg imitacji kamieni szlachetnych w naprzemiennym układzie form owalnych, trapezoidalnych i romboidalnych tak częstych w obramieniach obrazów okresu manieryzmu i baroku.

<sup>403</sup> Korony malowane wydaje się dość często wyprzedzały te metalowe. Taki przypadek miał miejsce w ikonie *Matki Boskiej* w Sidzinie, w której malowane korony na głowach Marii i Jezusa zostały zakryte ostatecznie przez współczesne metalowe, zamontowane na stałe po koronacji obrazu przez bpa Juliana Groblickiego 15 sierpnia 1966 – Koziana-Białko 2010, s. 3, il. 25-26.

<sup>404</sup> Korony na głowach Marii i Jezusa wraz z całą nałożoną szatą oraz berłem i jabłkiem w dłoniach odpowiednio Marii i Jezusa utrwalone zostały na zdjęciu z l. 60. XX w. [3.]. Całość ma charakter późnobarokowy, raczej z poł. XVIII w. z widocznym motywem kratki regencyjnej na szacie Marii i powtarzającym się ornamentem rocaillé'owym. Byłaby to zatem późniejsza szata od tej, którą widział Gruneweg piszący wyraźnie o jednej koronie oraz o srebrnych pozłacanych gwiazdach zupełnie pokrywających szatę Marii. W tej sytuacji wydaje się, że w połowie XVII w., kiedy Gruneweg widział ikonę to albo szata Marii nie była jeszcze zasłonięta sukienką, bo opis odpowiada jej obecnemu wyglądowi, albo też nałożona już szata imitowała wzór malarski, co wydaje się tym bardziej prawdopodobne, że gwiazdami miała być według jego relacji pokryta szata Jezusa, która w warstwie malarskiej dekorowana jest techniką chryzografii, tzw. „assystką”. W warstwie malarskiej nie widać też promieni, które sprawiałyby, że „główka [...] jest w pełni słońca”, a otaczają one głowy obu postaci, wykonane z blachy, na wspomnianym zdjęciu, należąc być może tym samym do wcześniejszej dekoracji nakładanej na obraz. Wiadomo w końcu, że ikona została w r. 1662 okradziona z wszelkich kosztowności, które wcześniej opisał w swoich *Pamiętnikach* Martin Gruneweg, a najnowszą koronę na sukience wykonano we Lwowie w r. 1913 – Kwiatkowska 2008, s. 45.

<sup>405</sup> Wilczek 1754; Świętochowski 1969, s. 94; Kwiatkowska 2008, s. 18. Przebieg koronacji – Baranowski 2003, s. 33-36, 144; Rok, Wojtkiewicz-Rok 2006, s. 196 n.

z powodu budowy nowego kościoła musiała odbyć się na błoniach za miastem, tj. na miejscu obecnego cmentarza gródeckiego<sup>406</sup>. Wygląd ozdób zapisał Kunasiewicz: „na koronie złotej u góry herb papieski Mitra i klucz św. Piotra, po środku zaś herb polski, Orzeł i Pogoń, dalej herby Elektorów Saskich, Potockich i Mniszchów”<sup>407</sup>. Dalekim echem obyczajów rzymskich była brama tryumfalna, którą ustawiono przed kościołem, zaś trwała pamiątką tego wydarzenia pozostała kolumna wystawiona przez Ludwikę z Mniszchów Potocką, kasztelanową krakowską na cmentarzu gródeckim, co nastąpiło w r. 1751<sup>408</sup>.

*Colossus coronationis B. V. Mariae* zwieńczony został koroną, z której wylaniała się sześciopromienna gwiazda, a w jego niszach znajdowały się obrazy Matki Boskiej i świętych: Józefa, Alojzego, Łukasza, jako też Jacka, Wincentego i Dominika<sup>409</sup>. Kolumny tymczasowe ustawiono na ulicach, połączone festonami, a dziewięć bram tryumfalnych zbudowano na trasie procesji, przy której co trzecia kamienica ozdobiona została kopią koronowanego obrazu<sup>410</sup>. Samo centrum koronacji stanowił ołtarz z bogatych perskich dywanów ustrojony, z amboną. Namiot cały był wybity makatami perskimi, podłoga zaś i gradusy usłane sukniem czerwonym<sup>411</sup>. W drugim namiocie spoczywały korony papieskie, zaś trzeci służył za zakrystię. Wszystkie wykonane na koszt Radziwiłła, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego.

Po upadku państwa inicjatywę w dekorowaniu obrazów koronami przejęli biskupi. Propagator kultu maryjnego, ks. bp Józef Sebastian Pelczar, który objął na początku w. XX biskupstwo przemyskie, kierując się niejako hasłem zorganizowanego przez siebie we Lwowie Kongresu: *Wiek XX u stóp Najświętszej Maryi Panny*, dokonał koronacji licznych wizerunków znajdujących się na terenie jego diecezji, m.in. w Starej Wsi (1900), Dzikowie (1904), Tuligłowach (1909) i Borku Starym (1919). 2 lipca 1921 r. odbyła się koronacja obrazu *Rudeckiego*<sup>412</sup> [25].

Powyższy obyczaj nie wykluczał naturalnie wcześniejszego bogatego zdobienia ikon, w tym ozdobami w formie koron, zwłaszcza jeśli były to importy wschodnie. Tak więc w kościele różańskim w Wielkim Księstwie Litewskim odnotowano w opisie obrazów z r. 1633:

Obraz moskiewski Naj[świętszej] Panny mały oprawny, nad głową we srebrze trzy kamienie, jeden biały, dwa czerwone, na głowie koronka z pereł, na piersiach tabliczka z pereł, na Dzieciątku zaś na piersiach tabliczka tylko z pereł bez koronki, po bokach wiszące zausznicie perłowe we 3 sznurki w łańcuzek (!) z guzikami srebrnymi złocistymi<sup>413</sup>.

<sup>406</sup> Kwiatkowska 2008, s. 28.

<sup>407</sup> Kunasiewicz 1876, s. 12.

<sup>408</sup> Zgodnie z napisem na jednej z jej stron – Jaworski 1908. O nabożeństwie Ludwiki Potockiej do obrazów maryjnych świadczy fundowana przez nią sukienka w l. 1744-1748 do obrazu *Matki Boskiej Sokalskiej*. Kolejną sukienkę fundował Franciszek Salezy Potocki, zamawiając ją u artystów ze Lwowa – Betlej 1999, s. 73.

<sup>409</sup> Jaworski 1908, s. 14. Już wówczas ani po obrazach, ani po herbach Potockich i Mniszchów nie pozostał ślad.

<sup>410</sup> Wilczek 1754, s. 8-12; Baranowski 2003, s. 33-34.

<sup>411</sup> Jaworski 1908, s. 11.

<sup>412</sup> Pelczar 1966, s. 214.

<sup>413</sup> Wilczewski 2005, s. 3.

Nie w każdym przypadku dochodziło do koronacji, zwłaszcza w w. XIX. W przypadku wielu ikon poprzestawano natomiast jedynie na koronach wotywnych, jak w przypadku *Matki Boskiej Jurowickiej* [40], koronowanej 19 stycznia 1901 w wąskim gronie duchownych po odmówieniu litanii do NMP i odczytaniu historii obrazu<sup>414</sup>. W maju 1928 r. ogłoszono przygotowania do koronacji papieskiej wraz z przygotowaniem nowego, neobarokowego ołtarza w północnej ścianie kościoła, do którego przeniesiono ikonę 30 maja 1931 roku. Odtąd kaplica Matki Bolesnej nosiła miano Matki Boskiej Jurowickiej<sup>415</sup>.

Liczne cuda i łaski obrazu *Matki Boskiej* w Nawrze [23] z kolei spowodowały co prawda powołanie komisji na początku XIX stulecia, na polecenie ówczesnego ordynariusza diecezji, którą kierował biskup pomocniczy chełmiński Onufry Rogowski, w celu zbadania mających tam miejsce cudów i odebranie pod przysięgą zeznań świadków, ale utworzona komisja nie wydała oczekiwanych orzeczeń ze względu na ówczesne działania wojenne. Dalsze łaski spisywane były przez proboszcza, ks. Franciszka Odrowskiego (1886-1911), zachowane w miejscowych aktach parafialnych. Mimo to, na głowach postaci znajdują się korony, Maria trzyma w prawej ręce berło, a ponad nimi umieszczonych jest dwanaście gwiazd w półokręgu.

Podobnie było w przypadku ikony *Matki Boskiej z Jezusem* w Gudohajach ozdobionej koronami w oczekiwaniu oficjalnego dekretu Stolicy Apostolskiej. Korony, wykonane przez Andrzeja Opryszko w Przemyślu, wykonane ze stopu biżuterii ofiarowanej przez parafian, poświęcone zostały 18 października 2003 r. przez Jana Pawła II, przedstawione przez delegację karmelitów przybyłą z Białorusi do Rzymu<sup>416</sup>. Wiadomo też, że korony w tymże stuleciu ofiarowano do ikony *Matki Boskiej Tychwińskiej (Różańcowej)* w kościele karmelitów w Warszawie [9], posiadającej już srebrną, repusowaną sukienkę, wykonaną w stuleciu poprzednim<sup>417</sup>. Wyraźnie nasiliła się liczba koronacji wizerunków maryjnych w ostatnim dwudziestolecu, a wśród nich ikon w Hodyszewie, Warszawie-Sulejówku i Lipsku.

### IV.3.3. Wota

Indywidualną formą czci obrazów, niezwykle rozwiniętą w czasach nowożytnych, było składanie wot, na ogół srebrnych, których przedziwne formy odtwarzały często kształt uzdrowionych członków ciała – stąd tak wielka liczba wot w kształcie nóg czy rąk: „Poniżej obrazu [Matki Boskiej z Sarkanach] rozwieszonych jest 84 srebrnych wotów w postaci serc, nóg i t. p., świadczących o doznanych tu od

<sup>414</sup> Czermiński 1910, s. 37-38; Baryga 2—8, s. 9. Wcześniejsze, bogatsze korony i inne zdobienia, pozostawione w Jurewiczach opisano w r. 1700: *Coronae argenteae duae una in capite BMV deaurata continens capillos [?] bohemicos in formam rosarum orbiculares albos seu ribeos ad instar adamanlis numero duodecim [...] 2da argentea asidet ad instar mitrae [...] 3tia corona Simple in materia rubra constants gemmis. Etc. – Jurowice 1700, s. 372v.*

<sup>415</sup> Pachucki 1931a, s. 11-13; Baryga 2008, s. 11.

<sup>416</sup> Wanat 2006, s. 50. Nalożył je na obraz kardynał Kazimierz Świątek 15 lipca 2007 r. – <[http://storico.radiovaticana.org/pol/storico/2007-07/144882\\_bialorusi\\_koronacja\\_w\\_gudohajach.html](http://storico.radiovaticana.org/pol/storico/2007-07/144882_bialorusi_koronacja_w_gudohajach.html)> – stan z 05.08.2010.

<sup>417</sup> Ośko 2010, s. 51.

Matki Najś. Łaskach<sup>418</sup> [20]. Zdarzały się również wota – lalki, które były świadectwem cudownego przywrócenia do zdrowia niemowląt i dzieci. Znamiennym świadectwem jest tu relacja nieprzychylnego przecież kultowi maryjnemu protestanta, Marcina Krowickiego piszącego o obrazie *Jasnogórskim*, iż „z kielkadziesiąt mil każdego roku biegacie, głowy, ręce, nogi, dzieci srebrne i woskowe, które przed nim stawiacie, paciorki i facylety oń ocieracie”<sup>419</sup>.

Grzegorz z Żarnowca znów pisał o wierze prawdziwej przeciwstawnej wizerunkom, których

po murach, po ścianach, po ulicach nastawali, przed którymi kłękają, padają, około których na kolanach chodzą, u których po pogańsku woskowe ręce, nogi, ramiona, głowy, włosy i szmaty wieszają,

wyznając, że zawdzięczają im uzdrowienie<sup>420</sup>. Stanisław Reszka opisał praktykę wrywania włosów z głowy i przylepiania ich woskiem do obrazu *Jasnogórskiego* w r. 1585, a owe szmaty to zapewne fragmenty odzieży chorego, wraz z którymi chciano się pozbyć samej choroby<sup>421</sup>.

Wota to potwierdzenie cudownej mocy obrazu, dlatego też liczba ich wzrastała wraz z ugruntowywaniem się wiary, że za jego przyczyną miały miejsce zdarzenia interpretowane jako nadnaturalne:

Przybywa też oraz codziennie cudow / y dobrodzieystw Bożych / y świadecznych tego wszystkiego po ścianach zawieszonych srebrnych y złocistych tabliczek / ktoremi się wszystkie ściany / y kąty Káplice / gdzie Obraz Pány Naświętszey ná Ołtarzu stoi / iáko naylicznieyszymi szpalerámi obite zákrywáią. Sam Obraz od złotá y srebrá / Łańcuchow / Kánałow / Pontałow / Pierścieni / Perel / y kámieni kosztownych / wszytek się iák w ogniu świeci: z którego sámá się tylko Chrystusá Pána y Pány Naświętszey / wszystkie nabyornieyszych Málárzow / Twarz ná pomoc y utrapionych ludzi pocieche wykázuie<sup>422</sup>; Ná tym miejscu ták wielcy y mądrzy ludzie wielkie y znaczne łask od Pány Przenáświętszey otrzymaných / ná srebrze y złocie skłádaią testimonia, tak dálece / iz ná nie w Káplicy po ścianach y Ołtarzach rozwieszone poyrzawszy / musze do Bogaródzice záwołać: *Testimonia tua concredibilia facta sunt, nimis domum tuam decet sanctitudo, in longitudinem dierum*. Z wielu kilká ich / kto ná Mátkę Bożá łáskaw / przeczytay<sup>423</sup>.

Znamienne, że wota przy ikonie *Matki Boskiej Dzierzgowskiej* [28] pojawiły się dopiero po uznaniu jej cudowności w r. 1664, kiedy to zjawisko łez na obrazie

<sup>418</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 46.

<sup>419</sup> Krowicki 1560, s. 260; Tazbir 1984, s. 227; Kracik 2004, s. 14. Wota woskowe stanowiły rodzaj woskowej daniny składanej głównie przez chłopów w wiejskich parafiach – Olędzki 1960, s. 5-6 i Jagła 2009, s. 79-82. Wota metalowe są uchwytnie od w. XVI, zaś srebrne – XVII: Jagła 2009, s. 82 n.

<sup>420</sup> Grzegorz z Żarnowca 1556, k. 610v – cyt. za: Kracik 1991, s. 160.

<sup>421</sup> Kracik 1991, s. 162 i przyp. 28. Najstarsze dary z w. XV i XVI do obrazu *Częstochowskiej* miały charakter wotywny, a ich bogactwo mogło być bezpośrednią przyczyną ataków na klasztor w r. 1430 i 1466 – Smulikowska 1974, s. 179-221; Witkowska 1984, s. 151.

<sup>422</sup> Treter 1647, s. [3Bv].

<sup>423</sup> *Ibidem*, s. C3-[C3v]. Cytat łaciński to parafraza Ps 92, 6-7: *Testimonia tua credibilia facta sunt nimis domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudinem dierum* (= Jakże wielkie są dzieła Twe, Panie, bardzo głębokie Twe myśli! Człowiek nierozumny ich nie zna, a głupiec ich nie pojmuje).

uwiecznione zostało w wierszu Wespazjana Kochowskiego, a potwierdzone przez komisję biskupią<sup>424</sup>. Podobnie też, kiedy obraz *Juchnowiecki* zasłynął cudami, zapewne pod koniec l. 30. XVII w., gdyż wskazywał na nie Stanisław Lewicki polepszając fundusz kościelny w r. 1641, sporządzony został przez ks. Czerwińskiego spis rejestru cudów i klejnotów darowanych do obrazu, który podobnie jak spis ks. Kosakowskiego zaginął. Z r. 1663 zachował się, przytoczony wcześniej, dokładniejszy opis obrazu *Najświętszej Panny*, jak i spis wotów, na nim się znajdujących [22. Wypis 2]. Imponująca była liczba wotów 2. poł. XVII w. wraz z kandelabrami, manelami, naszyjnikami, koralami, sznurami pereł, koronami, łańcuszkami, tablicami i tabliczkami, drogimi kamieniami, szlankierkami, łubkami, szerynami, obrączkami, pierścieniami, sygnetami, krzyżami, zausznicami, kolczykami, srebrnymi lampami, naczyniami i bogatymi szatami liturgicznymi<sup>425</sup>.

Gdy obraz zyskał sławę, przeniesiono go do ołtarza głównego, który jednak nie mógł pomieścić napływającej wielkiej liczby wot, stąd leżały „odłogiem” w zakrystii<sup>426</sup>. Obecne ramy i sukienki wykonano w 1709 w Augsburgu, z fundacji Kazimierza Boryczewskiego, strażnika polnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Stare ramy ze srebra czas jakiś znajdowały się w skarbcu kościelnym<sup>427</sup>. W inwentarzu 1724 r. wymieniono m.in.: „Serce srebrne Filigranowey roboty iedno oraz sznureczek Pereł gwiazd złocistych dwanaście po iednym diamenciku mającym Sztuczek osobliwych roznych cztery przy koronie P Jezusa”<sup>428</sup>. W spisie argenteriiów w wizytacji w r. 1740 wymieniono szereg repusowanych twarzy, z których zachowane przykłady sugerują, że były to wota za uzdrowienie dzieci, tym bardziej że towarzyszyły im imitacje „Nóg małych y wielkich we dwa łańcuszki 10 oraz Rączek małych y większych iedna z łańcuszkiem 13”. Do typowych wot należały dwie srebrne lampy oraz duża ilość plaket wotywnych najpewniej związanych z obrazem, wśród nich „Vota rozne ofiarowane Dzieci w powiciu tak większych iako y małych wybijanych przy iednym tylko łańcuszek Szesc 6”<sup>429</sup>. Wymieniono monstrancję

<sup>424</sup> Grabek 2000, s. 20.

<sup>425</sup> Niewiński 2006, s. 121.

<sup>426</sup> *Ibidem*, s. 122. Znaczna ich część została sprzedana przez biskupa wileńskiego Mikołaja Paca w 1674 r., zaś z protokołu komisji przygotowującej sprzedaż wiadomo, że srebro miało wagę 360 grzywien i 2,5 łuta, tj. blisko 73 kg, złoto – 5 grzywien i 2 łuty, czyli nieco ponad 1 kg – *ibidem*, s. 123; Kotyńska 1984, s. 17.

<sup>427</sup> Niewiński 2006, *loc. cit.*

<sup>428</sup> Juchnowiec 1724, s. [1].

<sup>429</sup> *Juchnowiec* 1740, s. [3]. W Archiwum WUOZB udokumentowano dwie prostokątne plakiety, posrebrzane – Kotyńska 1985c. Na jednej z nich przedstawiono w rycie klęczącą postać ze złożonymi dłońmi, zwróconą w lewo, w długiej sukni o zamarkowanych fałdach. Na drugiej – splecione dłonie, zaś ponad nimi *Oko Opatrzności* w promieniach, a poniżej data: 1801. Osobny zbiór tworzyło pięć wot w kształcie serc – Kotyńska 1985d. Reprodukcje wot w postaci gorejących serc, repusowanej twarzy, postaci klęczącej i oka opatrzości – Niewiński 2006, il. na koniec XXIX. Większość ze srebra, lecz jedno także z cyny, w trzech przypadkach były to motywy nakładających się serc. W jednej takiej parze wyryto hierogramy Jezusa i Marii: *IHS*, na drugim – dekoracyjną formę imienia *MARYA*. W innym przypadku na połączonych sercach wyryto inicjały: *AG* i *JS*. Pojedyncze, większe serce należało do typu tzw. *Serca gorejącego* zwieczzonego płonącym zniczem. Datowano je na koniec XVIII – początek XIX wieku.

Inne wota miały formę antropomorficzną, tj. np. były to dwie plakiety w kształcie dziecięcych twarzy, datowane na 2. poł. XVIII w., srebrne, repusowane, mające postać prostokątnych plaket

srebrną<sup>430</sup> i inne przedmioty już raczej niemające charakteru wot<sup>431</sup>. Do niedawna wota umieszczone były bezpośrednio przy obrazie<sup>432</sup>, zgodnie z powszechnym zwyczajem, po czym zostały przeniesione do kilku pionowych kaset rozmieszczonych symetrycznie w znacznym oddaleniu od obrazu – pod figurami flankujących ołtarz apostołów św. Piotra i Pawła<sup>433</sup>.

Ikona w Strabli [13], tj. „obraz łaskami słynący Najświętszej Maryi Panny” przykryty był srebrną sukienką, „miejscami pozłacaną”, otoczony srebrnymi wotami, z których jedenaście było „czworograniastych”, były też okrągłe, nóżki, „krzyżyk filigranową robotą kamieniami sadzony”, para kolczyków z rubinami oraz „Sukienka srebrna czyli wotum w dawniejszym inwentarzu opisane w figurze toporka”<sup>434</sup>. Jak przypuszczała Hościłowicz, chodziło tu o koronę z obrazu *Matki Boskiej* wymienionego w r. 1612<sup>435</sup>. W r. 1893 doliczono się przy obrazie dziesięciu wotów<sup>436</sup>.

---

z wybitą twarzą o wydatnych policzkach – Kotyńska 1985e. Stan ich był dobry, co potwierdzono w r. 2004. Cztery inne plakietki miały kształty nóg – Kotyńska 1985f. Trzy były srebrne, repusowane, na jednej z nich wryto dokładną datę: *1800 ROKU DNIA 4 MARCA*, a jedna cynowa, odlewana. Joanna Kotyńska datowała je ogólnie na 1. poł. XIX w., uznając ich stan za dobry, poza zadraśnięciami i drobnym nalotem; w dopisaniu do karty komentarzu z r. 2004 wskazano, że zabytki zostały oczyszczone. Wśród reprodukcji wot przy obrazie, zamieszczonych w monografii ks. Stanisława Niewińskiego zwraca uwagę dwugłowy orzeł carski z tkwiącą w nim ołowianą kulą – Niewiński 2006, il. na k. XXIX.

<sup>430</sup> W inwentarzu z 1919 podano datę wykonania srebrnej, złożonej monstrancji – 1652 – *Juchnowiec* 1919, s. 2.

<sup>431</sup> Klejnoty miano sprzedąć w 1766 r. w celu sfinansowania budowy nowego kościoła i na ten czas obraz umieszczono w prostej kaplicy wzniesionej opodal. W nowym kościele obraz umieszczono początkowo w starym ołtarzu, gdzie znajdował się do r. 1800, po czym wzniesiono nowy, istniejący do dzisiaj. Kult obrazu osłabł w ciągu w. XIX.

<sup>432</sup> Zob. Kotyńska 1984, il. 18.

<sup>433</sup> Zob. Niewiński 2006, il. na k. VIII. Z inwentarza r. 1931 wiadomo o dokonaniach ks. Piotra Niewiarowskiego, który w 1923 „ułożył sufit na kościele”, zabezpieczył dach, w r. 1925 odnowił kościół na zewnątrz, w 1926 pomalował świątynię i „pozłocił ołtarze ozdobnie”. Podano, że „wotów przy obrazach 26” – *Juchnowiec* 1931, s. [2]. Z tego czasu pochodzi szereg wizytacji w języku rosyjskim, zachowanych w AAB. Znamienne, że w tej sytuacji ikoną nazwano tak obraz Matki Bożej w ołtarzu głównym, jak i obraz Trójcy świętej znajdujący się ponad nim: *Иой Большой Олтарь Каменный, во коемъ есть Иконъ Пречистия Богородицы а выше Иконъ Св: Тройцы* – *Juchnowiec* 1861, s. [1]. Jako kolejny wymieniono ołtarz boczny znajdujący się po prawej stronie pw. *Matki Boskiej Opieki (Pokrowy)*. Spośród sreber wymieniono piętnaście wot przy głównym ołtarzu – *Juchnowiec* 1861, s. [1]. Wizytacja w r. 1919 powtarza poprzednie informacje: „Ołtarzy jest pięć, z tych wielki ołtarz murowany, w nim obraz Trójcy przetr. i obrazek w srebrnej szacie N. Maryi P. po bokach figury SS. Ap. Piotra i Pawła, N. Maryi P. i Pana Jezusa” – *Juchnowiec* 1919, s. 1. Wśród pozostałych czterech wymieniono ołtarz *Matki Boskiej Różańcowej*, o który to zapewne chodziło w wizytacji XIX-wiecznej. Podano wśród sreber, że wotów przy obrazie było 21 i jedne ramy. Podano dokładne daty powstania rzeźb: statui *Matki Boskiej* (1747-1786), dwóch żołnierzy przy grobie (1786-1795), aniołów na tekturze dwóch (1795-1799) i figurek dwóch aniołów (1799-1809). Informacje te powtarzano w zachowanych inwentarzach z lat 1921, 1923, 1931.

<sup>434</sup> ADD, Archiwum Parafii w Strabli III/1/1782, *Status Beneficci Strablensis* [...], k. 1-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 39.

<sup>435</sup> Hościłowicz 2000, s. 39.

<sup>436</sup> ADD, *Archiwum Parafii w Strabli*, III/1/1893, Inwentarz kościoła, k. 1-6 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 47.



Tradycja darów wotywnych sięga początków chrześcijaństwa, które dziedziczyło ten obyczaj po czasach antycznych. W sanktuarium np. Artemidy Efeskiej znaleziono setki wot w postaci najprzeróżniejszych części ciała, którym cudowna moc bogini miała przywrócić zdrowie<sup>437</sup>. Częste były srebrne plakiety np. w kształcie oczu lub oranty<sup>438</sup>. Te pierwsze miały postać prostokątnych plakiety z niemal czystego srebra, wypełnionych parą oczu o silnie zaznaczonym, migdałowym wykroju i grubych brwiach. Plakiety posiadały otwory do zawieszania i inskrypcje z prośbą: Υπερ ευαχη (= *Wypełnienie przyrzeczenia*)<sup>439</sup> lub Ευσπροσδ εκτα (= *Niech zostaną przyjęte / Niech staną się ofiarą*)<sup>440</sup>, albo też: Κυαρτε βοηθη. ζαμηαν (= *Panie wspomóż + Amen +*)<sup>441</sup>, czyli dokładnie takie w tym ostatnim wariantcie jak obecne na późniejszych enkolpionach, czyli krzyżach i plakietach napiersnych<sup>442</sup>. W komentarzu do owych wczesnochrześcijańskich zabytków Marlia Mundell Mango przypomniała, że formuła *euprosdekta* może być wywiedziona od fragmentu *Listu do Rzymian* (Rz 15, 16):

Dzięki niej [tj. łasce – M.P.K.] jestem z urzędu służą Chrystusa Jezusa wobec pogan sprawującym świętą czynność głoszenia Ewangelii Bożej po to, by poganie stali się ofiarą Bogu przyjemną, usłuszoną Duchem Świętym.

Słowa o ofierze powtarzane w czasie sprawowania liturgii mogły dać w połączeniu z wezwaniem: *Kyrie boethi* pełną frazę: „Jeśli ofiary zostaną przyjęte, Pan mnie wspomóż”. Postaci oranty, na co zwrócono uwagę, często przypominają postać św. Tekli, czczonej np. we wczesnochrześcijańskim Mediolanie, której przypisywano szczególną moc w przywracaniu wzroku. Produkowano takie wota przypuszczalnie masowo z użyciem gotowych matryc w ośrodkach pielgrzymich, gdzie spodziewano się owych cudownych interwencji. Mango wahała się w swej interpretacji przeznaczenia owych plakiety, lecz wykluczyła ich rozumienie jako symboli apotropaicznych i skłoniła się do zdania Gary’ego Vikana<sup>443</sup>, iż są to *ex-vota* ofiarowane w podziękowaniu za uzdrowienia, wszak o tej praktyce zaświadczał Teodoret wspominający „oczy, ...stopy, ...dłonie..., uczynione ze złota, ...drewna”<sup>444</sup>.

Praktyka ofiarowania wot rozpowszechniona w starożytnym świecie przetrwała do czasów współczesnych. Wieszanie plakiety w kształcie cudownie uleczonych rąk czy nóg stało się zwyczajem dokumentującym naocznie bezpośrednie i wymierne skutki działania bożej łaski. Potwierdzenie tego typu praktyk znajdujemy w całej

<sup>437</sup> Kościuk 2009, s. 30.

<sup>438</sup> Mango M 1986, kat. i il. 72j-n. Por. Maniura 2004, il. 23.

<sup>439</sup> Plakietka wotywna, Bizancjum, 2,6 x 3,6 cm – *ibidem*, kat. i il. 72j.

<sup>440</sup> Plakietka wotywna, Bizancjum, 3,5 x 4,6 cm – *ibidem*, kat. i il. 72n.

<sup>441</sup> Plakietka wotywna, Bizancjum, 4,0 x 4,5 cm – *ibidem*, kat. i il. 72m.

<sup>442</sup> Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006, s. 36.

<sup>443</sup> Vikan 1984, s. 66 n.

<sup>444</sup> Teodoret 8,64 – cyt. za: Mango M 1986, s. 244. Tysiące glinianych, polichromowanych figurek w postaci brzemiennych kobiet znaleziono w V-VI-wiecznych warstwach archeologicznych na terenie sanktuarium św. Menasa w Abu Mîna – Kościuk 2009, s. 50, il. 19. W w. VIII-IX zmienił się ich charakter i forma, gdyż przybierając postać imadeł – amfor opatrywane były inskrypcją arabską, świadcząca o islamizacji lokalnej społeczności. Efektem tego antropomorficzna figura kobieca zastąpiona została dedykacją – *ibidem*, s. 51.

Europie. Kiedy np. John Paston zachorował, w r. 1443 jego teściowa zamówiła i ofiarowała jako wotum woskową figurę jego wzrostu<sup>445</sup>. W katedrze w Exeter zachował się szereg woskowych wot wydobytych z grobu biskupa Lacy, datowanych na XV-XVI w. w postaci nóg, stóp, modlących się postaci<sup>446</sup>. Mariusz Karpowicz podkreślił zjawisko narastania srebrnego wyposażenia na przykładzie aplikacji na świętych wizerunkach, co miało swój precedens już w czasach antycznych, gdy rosła liczba tabliczek wotywnych w miejscach otoczonych czcią<sup>447</sup>. Zbiór rzymskich, pogańskich wot srebrnych znajduje się w ekspozycji British Museum, inne znów w znacznej liczbie eksponowane są w muzeum przy dawnej wyroczni Dodony w greckim Epirze.

Lalka wielkości dziecka przytwierdzona jest do ikony *Matki Boskiej* na fasadzie XI-wiecznego katolikonu Panagia Mavriotissa monasteru w Kastorii, z kolei tabliczka z parą oczu obok tabliczki z postacią ludzką zawieszona były na ikonie mozaikowej św. Mikołaja w soborze Stawronikita na Górze Athos<sup>448</sup>. Przykłady tego typu z terenu Rzeczypospolitej są liczne: do obrazu np. *Matki Boskiej Nawrzańskiej* [23] przeznaczone były m.in. plakietka z *Matką Boską z Dzieciątkiem* w pierścieniu obłoków i niemowlęciem w powijakach leżącym na poduszce<sup>449</sup> oraz srebrne wotum z motywem pary oczu na plakietce trzymanej przez klęczącą donatorkę poniżej półpostaci *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* na obłoku, ze znakiem miejskim Torunia i inicjałami *KK* związanymi z warsztatem Kaspera Kisielkiewicza<sup>450</sup>, a także prostokątna plakietka z parą oczu z brwiami<sup>451</sup>. Ta forma kultu jest wciąż żywotna, czego świadectwem jest np. współczesny obyczaj przynoszenia przez Greczynki wotywnych plakierek metalowych (gr. τάλμαρα) w formie dzieci do obrazu św. Mariny w Atenach w intencji poczęcia<sup>452</sup>. Kościół skalny wspomnianej świętej wykuto w zboczu wzgórza Tezejon, które zawiera starożytne miejsce kultu nimf czczonych jeszcze w VI w., jako odpowiedzialnych za urodzaj i nowonarodzone dzieci, stąd sugestia, że zaprowadzenie kultu św. Mariny w tym samym miejscu miało służyć przejęciu przez tę świętą owych funkcji w Kościele Wschodnim<sup>453</sup>. Z tym wiązał się rytuał zdejmowania odzieży z chorych osób, potwierdzony w opisach XIX w., a praktykowany także w sanktuarium św. Kory na Górze Olimp (gr. *Agia Kore*), odbywany zgodnie z wiarą, że dzięki mocy świętego choroba odejdzie wraz z ubraniem, które miało zniknąć z oczu<sup>454</sup>.

Echa na polu magicznej postawy wiernych odnaleźć można także w relacji wysłannika papieża Grzegorza XIII Antonio Possevino do Moskwy:

<sup>445</sup> Marks 2004, s. 214.

<sup>446</sup> *Ibidem*, il. 147.

<sup>447</sup> Karpowicz 1986, s. 74-81; Czyżewski, Walczak 2008, s. 246.

<sup>448</sup> Коhдаков 1902, il. XIV.

<sup>449</sup> Gradowski, Pielas 2006, I, s. 468, poz. kat. 350/10.

<sup>450</sup> *Ibidem*, s. 467, poz. kat. 350/5.

<sup>451</sup> *Ibidem*, loc. cit., poz. kat. 350/7.

<sup>452</sup> Meinardus 1974, s. 270.

<sup>453</sup> Lalonde 2005, s. 97.

<sup>454</sup> *Ibidem*, przyp. 59.

chorzy lekarstw nie używają prawie żadnych poza napojem z wina palonego lub wody, w której zanurzają relikwie świętych, lub leczą się pokropieniem wodą święconą przez modlitwy kapłanów, lub przez uroczyste złożenie wotów Najświętszy Maryi Pannie i tym, których uważają za świętych. Po odzyskaniu zdrowia nakładają na ich wizerunki srebrne sukienki, idąc za bardzo starym zwyczajem Kościoła<sup>455</sup>.

Jak przypomniawszy Grażyna Jurkowlaniec, tradycja przybijania wot bezpośrednio do obrazu na Zachodzie datuje się od późnego średniowiecza<sup>456</sup>. Obyczaj ten praktykowany był od czasów Rzeczypospolitej<sup>457</sup> po czasy współczesne: 23 grudnia 1936 r. Władysława Borysewicz, zamieszkała w Wilnie przysłała do ks. Pawła Sienkiewicza proboszcza w Gudohajach wotum srebrne w formie tabliczki z uchem i podziękowaniem Matce Bożej za uzdrowienie ucha jej dziecka zarażonego szkarlatyną<sup>458</sup>.

Mocowanie wot bezpośrednio do podobrazia przyczyniało się, niestety, do jego destrukcji. Ks. Władysław Lutecki, który dokonał pierwszej konserwacji ikony *Matki Boskiej Rudeckiej* [25], po zdjęciu z niej srebrnych sukienek stwierdził istnienie około 1900 dziur, z których wiele było zapewne pozostałością po wotach<sup>459</sup>. W opisie ikony u dominikanów gdańskich [3] odnotowano „liczne uszkodzenia gruntu w sposób mechaniczny wraz z otworami po gwoździach, występującymi na całości lica obrazu, szczególnie wokół głowy Madonny i Dzieciątka”<sup>460</sup>. Podobnie w przypadku ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* w Muzeum Narodowym w Wrocławiu [31], „liczne uszkodzenia malatury wskazują, że od strony lica były zwieszane wota”<sup>461</sup>. O łaskach ikony *Hodegetrii* w Dzierzgowie [28] świadczyć zaś miały „dwie pary kul powieszonych na ścianie obok ołtarza, tudzież kilka srebrnych wotów znajdujących się na obrazie”<sup>462</sup>. Sam „obraz był bardzo podziurawiony”, także z powodu mocowania sukienek, przy których zdejmowaniu w czasie konserwacji „wyjęto około 50 gwoździ o długości 3 cm”<sup>463</sup>. O ikonie w Gudohajach [21] zapisano:

Niema dziś na nim srebrnych wotywnych tabliczek, o których wspomina kanoniczna wizyta gudohajskiego klasztoru w roku 1820 odbyta, tylko w pamięci wdzięcznego ludu przechowują się cudowne łaski przed tym obrazem od Matki Najśw. doznawane<sup>464</sup>.

<sup>455</sup> Possevino, *Moscovia...*, s. 18-19; Jurkowlaniec G. 2008, s. 187-188.

<sup>456</sup> Jurkowlaniec G. 2008, s. 188.

<sup>457</sup> Np. do obrazu NMP w Jaśle *Wota gęste na Obrazie zostawuuię* – Pruszcz 1662, s. 38; Pruszcz 1740, s. 43.

<sup>458</sup> Wanat 2006, s. 45.

<sup>459</sup> Lutecki 1950. Na licu obrazu *Matki Boskiej Jurowickiej* widocznych było jedenaście uszkodzeń po gwoździach mocujących sukienki lub wota, na które pozakładano kity – Baryga 2008, s. 16.

<sup>460</sup> Szolginia 1967/68, s. 7.

<sup>461</sup> Onichimowska, Gronek *bd.*, s. 2.

<sup>462</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 274. W inwentarzu XIX-wiecznym odnotowano prócz srebrnej sukienki „Koraliki przy szyi Matki Boskiej wiszących sznur. 17; Wota na Obrazie Matki Boskiej różnej wielkości 4; Dwa serca pozłac[an]e większe 2; Serce małe na łańcuszku z Krzyżykiem Srebrne pozłacane 1” – *Dzierzgow* 1839, s. 19.

<sup>463</sup> Grabek 2000, s. 49. Sukienki od w. XVIII miały być wielokrotnie przybijane – *ibidem*, s. 52.

<sup>464</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 100-101. Część wot przy tej ikonie uległa zniszczeniu w czasie pożaru klasztoru karmelitów w r. 1792, część trafiła do kopii obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*

Zwyczaj pokrywania obrazu wotami potwierdzony jest niemal w każdym przypadku cudownego wizerunku *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*:

wygnani zostali OO. Paulini ze Starej Wsi, wota zaś kosztowne [...] zrabowano dla napelnienia zawsze dziurawego worka austriackiego państwa z wyjątkiem tylko tych, które do samego obrazu były przymocowane, t.j., sukienki srebrnej i kilku srebrnych i złotych tabliczek<sup>465</sup>.

Tradycja ofiarowania srebrnych wot była bardzo popularna w okresie Wazów, jak pisał Opaliński,

Sami złoto lubiąc, Boga chcemy / Onymi błagać, złote tablice wieszamy, / Srebrne wota dajemy kościołom i mnichom<sup>466</sup>. Srebrem zdobiono wtedy wszystko – ołtarze, meble, święte obrazy, broń i oporządzenie jeździeckie. [...] Wnętrza kościołów błyszcząły od srebrnych wotów w formie serc lub tabliczek z wizerunkiem fundatora i napisem upamiętniającym doznaną łaskę, a czasem nadawano im kształt rąk i nóg naturalnej wielkości. Rozpowszechnił się wtedy zwyczaj ubierania cudownych figur i obrazów w srebrne sukienki, bogato zdobione ornamentem i drogimi kamieniami. Srebro należało do ulubionych tworzyw baroku, lecz szczególnie było ulubione w Polsce<sup>467</sup>.

Niewątpliwie tradycja ta wyrastała z jednej strony z mody ogólnoeuropejskiej, a z drugiej z tryumfów wojennych i podbojów, które w podobny sposób torowały drogę do wprowadzania podobnego przepychu np. w kościołach Hiszpanii i Portugalii. Dlatego nie dziwi, że tuż po ekspedycji moskiewskiej króla Władysława Jezuita Wielewicki pisał w r. 1634 z entuzjazmem, wymieniając wszystkie domy jezuickie Rzeczypospolitej

*et plurima alia religiosorum monasteria, variorumque procerum oratoria ac plurimis parochiales ecclesias aureis, argenteis, aereis deauratis, crucibus, candelabris, pro SSma Eucharistia ferculis, pixidibus, calicibus, manuteriis et ampuliis, reliquiariis implevit*<sup>468</sup>.

Wyjątkowo bogaty zbiór aplikacji przeznaczonych do ołtarza fundacji Jerzego Ossolińskiego *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6] zachował się w kaplicy pw. Narodzenia NPM w klasztorze paulinów w Częstochowie, przypisanych warszawskiemu złotnikowi królewskiemu Johannowi Christianowi Bierpfaffowi (ok. 1600 – ok. 1680)<sup>469</sup>.

w Oszmianach, zaś na miejscu pozostało ich ok. dwudziestu – Radziwon 1944, s. 49; Wanat 2006, s. 43. Wiele wot pozostawało w miejscu pierwotnego kultu mimo przenosin obrazu – tak się stało w przypadku obrazu *Matki Boskiej Jurowickiej*, co było w tym przypadku podyktowane utrzymanym w tajemnicy podmienieniem oryginalnego obrazu na jego kopię po r. 1863 – Kantor 1991; Baryga 2008, s. 8.

<sup>465</sup> *Koronacja* 1877, s. 78. W wizytacji parafii w Klimontowie zapisano: „Wotów różnych troje na Obrazie Nays. Panny. Gwiazdek srebrnych pozłocistych małych do obrazu Naysw. Matki dziecięć. Koralików sznurków sześć na tymże Obrazie Nayswiętszey Maryi Panny” – *Klimontów* 1736-8, s. 535 (554) – 536 (555).

<sup>466</sup> Jagła 2009, s. 84.

<sup>467</sup> Lileyko 1984, s. 332.

<sup>468</sup> Wielewicki 1630-1639, s. 330.

<sup>469</sup> Ich wykaz: Gradowski, Pielas 2006, nr zb. 81. Działalność złotnika omówiono w: Woźniak 1985a, s. 70-77, natomiast wota jasnogórskie scharakteryzowano w: Jagła 2009, s. 85-91.

Wota to na ogół bezpośredni efekt łask doświadczanych za pośrednictwem obrazu, uznawanego odtąd za cudowny. Tak było w przypadku ikony *Szamotulskiej* [12], która po przeniesieniu do kolegiaty w r. 1666 nadzwyczajne łaski rozdzielać zaczęła i w krótkim czasie okryta została „wotami srebrnymi i złotymi, perłami i innymi klejnotami, na znak odebranych łask nadzwyczajnych od Najświętszej Panny”<sup>470</sup>. Ks. Alojzy Fridrich wskazał, że w jego czasach, tj. na przełomie XIX i XX w., cześć ikony była mało znana i „na obrazie nie widzimy żadnego z dawnych wotów”<sup>471</sup>.

Podobnie było po sprowadzeniu wizerunku *Hodegetrii* do Horbowa na Lubelszczyźnie [33], gdy tylko zasłynął łaskami, został przyozdobiony koronami złotymi oraz skromnymi wotami, „bo tutejsi parafianie byli bardzo ubodzy, ale składane wdzięcznym sercem w postaci krzyżyków, medalików czy koralii”<sup>472</sup>.

Wyróżniały się jako wota przy m o s k i e w s k i c h ikonach w Wielkim Księstwie Litewskim tzw. *Dzięgi*, tj. nanizane na sznurek moskiewskie monety, zdobiące nie tylko ruskie obrazy<sup>473</sup>. W r. 1668 w Puńsku obok pięciu tabliczek wymieniono

pierścień i talar. Mosiądzowy agnusek złocisty, łyżeczka srebrna. Dzięg moskiewskich 19; w Rakowie: dzięgi sznurek z paciorkami i guzik srebrny oraz sznurek paciorków złotych, na którym dzięgi dwie. Agnusek (łac. *Agnus Dei*)

to zapewne medaliony z wosku z wyobrażeniem Baranka Mistycznego na awersie i św. Jana Chrzciciela na rewersie, zaś całość miała oprawę ze srebra, bursztynu lub kryształu. Zwyczaj ich wykonywania wywodził się z Rzymu, gdzie wyrabiano je początkowo z resztek paschału, zaś w Rzeczypospolitej wykonywano je z trwalszych materiałów – metali i kamieni. *Agnusek* wspomniany jest też w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, jako Baranek Boży z wosku, w oprawie, na złotym papierze srebrną nicią zdobiony i datowany na w. XVII<sup>474</sup>. Niemniej, jak zauważył Waldemar F. Wilczewski, dziwny jest zapis wskazujący na ruski rodowód przy niektórych tego typu ozdobach, np. w Wołpie z r. 1700: „agnusek z relikwiami, srebrny, moskiewskiej roboty”<sup>475</sup> [53].

W świątyni smorgońskiej zawieszono obok przedmiotów ze srebra i złota, pereł i koralii, 10 monet z Państwa Moskiewskiego<sup>476</sup>. Wschodni rodowód miały także zdobiące obrazy krzyżyki, odnotowane w dziewięciu świątyniach Księstwa Litewskiego. Moskiewskie krzyżyki mosiężne odnotowano w Różanie [57] i Snowie [111], srebrne w Olkienikach [102], Wołpie [53], Myszy [62], zaś w kościele hruzdowskim „Krzyżyk perłowej macicy moskiewski. Krucyfiks kościany maleńki na krzyżu drewnianym. Krzyżyków cztery moskiewskich szmelcowanych”<sup>477</sup>. Krzyżyk moskiewski zawieszony był też np. przy obrazie *Matki Boskiej Częstochowskiej*

<sup>470</sup> Fridrich 1903, I [2008], s. 212.

<sup>471</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>472</sup> <<http://www.horbow.siedlce.opoka.org.pl/>>.

<sup>473</sup> Wilczewski 2005, s. 5.

<sup>474</sup> Lepszy 1906, S. 320.

<sup>475</sup> Wilczewski 2005, s. 6.

<sup>476</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>477</sup> *Ibidem*, loc. cit.

w Lipsku w dekanacie grodzieńskim<sup>478</sup>. Pominięte tu zostają niezwykle inne utensylia liturgiczne, jak moskiewskie kielichy czy *vela* – welony o zagadkowym przeznaczeniu, jak również chorągwie oraz ornaty, skrupulatnie przytoczone przez Waldemara F. Wilczewskiego<sup>479</sup>.

Na ikonie *Matki Boskiej* w Dzierzgowie [28] w diecezji kieleckiej doliczono się – prócz sukienki – trzech wot w formie serc, jednej tabliczki, dwudziestu ośmiu sztuk biżuterii, tj. koralu, obrączek, łańcuszków i trzech sztuk innych<sup>480</sup>. Serce to ulubiony wręcz motyw ofiarodawców w epoce baroku, bezpośrednio wskazujący na szczerość intencji i źródło ich wdzięczności. Wotum w tym kształcie zachowało się przy obrazie *Matki Boskiej Kolembrodzkiej* z końca w. XVIII, zawierając w sobie trzy ryte serca z monogramami<sup>481</sup>.

Inne wota mogły mieć kształt antropomorficzny. Były to na ogół, jak wyżej wskazano, figurki uzdrowionych dzieci. Zdarzały się i oryginalne formy, jak np. uskrzydłonej postaci aniołka do obrazu *Kolembrodzkiego* [30], który trzyma w dłoni prostokątną plakietę z zapisem: *ZA ZDROWIE / JAKOWA: EWDO-KYI / DITEY I DITEY / R. 1800 M. H.*<sup>482</sup>.

Najpopularniejsze wota miały postać tablic: pierwsza srebrna tablica na obrazie *Matki Boskiej Rudeckiej* [25] pojawiła się w 1630 roku. Było to wotum za uzdrowienie, dar Zofii Przedwojewskiej, podkomorzyny lubaczowskiej. Już wtedy, tj. w tymże roku, wspomniane jest pojawienie się „srebrnego wizerunku Dzieciątka przy obrazie”. Odtąd stało się zwyczajem przybijanie coraz liczniej pojawiających się wot bezpośrednio do obrazu. I tak, na przykład w 1639 r. dwie, srebrne korony przywiózł Dobrogost Bieliński, w 1634 roku zawieszono na ikonie srebrną nogę i dwie tablice. Ciekawe wotum złożył Jędrzej Michalewski z Dubranowic, który w podziękowaniu za ocalenie dworu od pożaru zawiesił przy obrazie wizerunek dworu wykonany w wosku. Do osobliwych darów należały także kajdany, jak w przypadku Jana Ilnicza, ofiarowane przez wybawionych z niewoli „pogańskiej”<sup>483</sup>.

Obraz pozostawał w wielkiej czci także u wiernych obrządku wschodniego – oto w r. 1643 „uczciwy Grek” ofiarował na obraz plakietkę złotą z ruskimi

<sup>478</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>479</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>480</sup> Olszewski D. 2005, tabela na s. 431. Wizytacja z r. 1747 wymienia wielkie bogactwo srebber kościelnych, z których zapewne większość poświęcona została do obrazu w ołtarzu głównym, m.in. „serc srebrnych dwa, ręka srebrna jedna, tabliczka srebrna jedna, tablic wotywnych w jednym związaniu dziesięć, w drugim związaniu tablic dwanaście, w trzecim związaniu tablic pięćdziesiąt, w czwartym związaniu tablic siedemdziesiąt y dwie, serc srebrnych siedemnaście, rączek srebrnych pięć, nóżek srebrnych dziewięć, dzieci w powiciu srebrnych pięć [...] koron srebrnych cztery [...] Item pereł nici na Obrazie Najświętszey Panny sześć itd.” – *Dzierzgow 1747*, s. 19v. W roku natomiast 1783 wskazano dokładnie: „Serc srebrnych, wyłożonych na N. P. dwa. Serc srebrnych, małych dwa, wotum srebrne większe jedno. Wotum mniejsze jedno. Łubek srebrny pozłocisty jeden. Sukienka na N. Pannie srebrna jedna. Korony srebrne pozłociste dwie [...] Firanka Muslinowa w kratki różowe pojedyncza na Obraz N. M. Panny jedna. Sukienka aksamitna na Obraz N.M. Panny jedna” – *Dzierzgow 1783*, s. 517, 521.

<sup>481</sup> *Wotum [serce]*, blacha srebrna, ryta, złocona, k. XVIII w., 10 x 8 cm – Szmydke 1981f.

<sup>482</sup> *Wotum [anioł]*, blacha srebrna, ryta, trywana, złocona, 1800, 11,5 x 8 cm – Szmydke 1981g.

<sup>483</sup> Najśłynniejszym cudem przypisywanym ikonie *Matki Boskiej* w Łosicach miało być również uwolnienie z kajdan zesłańca w r. 1864 – Średzińska 2005, s. 117.

inskrypcjami, swoje perły „uryjańskie” zawiesiła na obrazie w r. 1682 Mawencyanna, wojewodzina mołdawska wyznania greckiego. W r. 1687 Marianna Kuśnierka z Krulina,

Greckiej Religiey, na obie oślepiła oczy, przez Zażywanie różnych lekarstw, tych uleczyć niemogąc, ostatnią [...] w miłosierdziu Matki Boskiej położyła nadzieję, ofiarowawszy się do cudownego obrazu Rudeckiego, przyniosła votum, przeyrzała y zdrowa z Rudek dzięki czyniąc za to Panu Bogu odeszła,

a w dniu 3 maja 1768 r. Jan Lewicki, „paroch” cerkwi pw. *św. Mikołaja*, przypisał cudownemu wizerunkowi uzdrowienie nogi. Niezwykła w tym ekumenicznym kontekście jest wzmianka o nawróceniu „schizmatyka”, któremu *Matka Boska* „*Rudecka*” miała się przysnąć i do tego nakłonić<sup>484</sup>.

W 1646 r. Jędrzej Stano, podkomorzy lwowski, ofiarował lampę srebrną, która „we dnie i w nocy jego kosztem cały rok się paliła”. Podobnie w tymże roku postąpiła Zofia ze Zborowskich Golkowska. Oprócz tego ofiarowano tegoż roku srebrny trybularz, ornat, lichtarze ze srebra złocone, a rok później – srebrny kielich. Zdarzały się cuda niekiedy niezwykle, oto w r. 1687 „Marcin Zaleski z Baczowa zabity od Chłopów na śmierć, w tym razie leżąc czas nie mały bez dusze, ofiarowany do obrazu cudownego ożył y zdrowy został”.

Za mnożące się cuda uzdrowienia i ocalenia przed obrazem składane były kobierce perskie, antependia ze złotogłowi, ornaty, kapy z materii jedwabnej, ołtarzowej, aksamitnej, wyszywane złotem i srebrem ofiarowane przez Cecylię, księżną Sieniawską. Elżbieta Potocka, hetmanka koronna, wojewodzina sieradzka ozdobiła obraz srebrną sukienką, złotą koroną i zawiesiła przed nim wielką srebrną lampę. Bogate dary złożyła wojewodzina podolska Teresa Fredrowa. Po wyprawie wiedeńskiej wojewoda podkomorzy Krzysztof Korytko kazał odmalować na tablicy srebrnej wizerunek Matki Boskiej, „całą kompaniję i siebie przed obrazem klęczącego”, natomiast w 1717 r. cechmistrz złotniczego cechu lwowskiego wykonał srebrne oczy, których wzór był jeszcze wielokrotnie powtarzany<sup>485</sup>.

Dary w postaci kobierców i tkanin były w tym czasie dość częste – o kościele dzieskim k. Borku jest informacja, że

oddał Maciej [Kazimierz Treter – M.P.K.] do tegoż kościoła czerwone aksamitne i jedwabne złotem wyszywane kobierce, opony itp. ozdoby dla przystrojenia kaplicy, w której znajdował się wtedy cudowny obraz<sup>486</sup>.

Sam Treter zaś pisał w 1647 r. o marszałku nadwornym koronnym Stanisławie Przemyskim, że kiedy został starostą borkowskim, „wiele ozdoby temu Obrázowi przydał / iáko między inszymi cztery pary srebrnych lichtarzow / lámpe także wielką srebrną / Kápę kosztowną z Dálmátykami sprawił”<sup>487</sup>.

<sup>484</sup> Kamiński 1879, s. 58.

<sup>485</sup> Potocki 1990, s. 5.

<sup>486</sup> Brandowski 1877, s. 23.

<sup>487</sup> Treter 1647, s. [B2v].

Przy obrazie *Matki Boskiej* w Nawrze [23] do dzisiaj zachowało się ok. sześćdziesiąt wot zawieszonych wokół obrazu<sup>488</sup>, aczkolwiek podczas kwerendy związanej z przygotowaniem tomu do *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* stwierdzono, że jest ich ok. trzydzieści z okresu od ok. połowy XVII wieku<sup>489</sup>. Z kolei opracowanie wykonane z okazji prac konserwatorskich nad trzema ołtarzami w kościele nawrzańskim z r. 1974 wymienia ich czterdzieści trzy, z okresu od połowy XVII do połowy XX w., rozwieszane z obu stron niszy z obrazem oraz na pilastrach za kolumnami w czterech pionach<sup>490</sup>. Wszystkie zostały w tymże opracowaniu wymienione i pokrótce opisane, zaś nowe ich karty inwentarzowe wraz z kolorowymi zdjęciami zostały założone przez Piotra Bireckiego w Wojewódzkim Urzędzie Konserwatora w Toruniu. Wspomniany autor zredagował również tekst tablicy informacyjnej przed kościołem nawrzańskim poświęcony historii zabytku i przywołujący legendę związaną z obrazem w ołtarzu głównym. Obecnie, po konserwacji obrazu i ołtarza głównego, która miała miejsce ok. r. 2007, wota wiszą w oddzielnych, prostokątnych gablotach wysoko na ścianach bocznych prezbiterium [23.3].

Wota te to widomy znak – obok srebrnej sukienki wykonanej przez złotnika toruńskiego Jana Letyńskiego – żarliwej, lokalnej pobożności<sup>491</sup>. Plakiety są srebrne, niektóre z ołowiu i miedzi, wykonane w rozmaitych technikach: grawerowania i trybowania. Na uwagę zasługuje plakieta (12 x 12 cm) z rytowaną postacią kłęczącej niewiasty przed Matką Boską z Dzieciątkiem ofiarowana w połowie XVII w. przez Annę z Wedelstedtów, żonę Bernarda Kruszyńskiego, który ikonę przywieźć miał według legendy z Moskwy, a także plakieta z tematem Trójcy św. i trójką kłęczących fudatorów z inskrypcją:

*Tu o Domine Eripuisti nos de in[imi]cis  
Et in misericordia tua dispersisti  
omnes inimicos Nostros*<sup>492</sup>.

(= Ty Panie wybawiłeś nas od nieprzyjaciół  
i w miłosierdziu swoim rozproszyłeś  
wszystkich nieprzyjaciół naszych.)

Aklamacja powyższa to kompilacja wezwań kierowanych do Stwórcy w kolejnych *Psalmach*, zwłaszcza w *Ps* 44(43), 11-12, *Ps* 54(53), 9, *Ps* 89(88), 11 oraz *Ps* 143(142), 12:

<sup>488</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 98.

<sup>489</sup> *KZSP XI* 1972, 16, s. 51.

<sup>490</sup> Dorawa 1974, s. 7. Opis siedemnastu plaket: Gradowski, Pielas 2006, I, s. 467-469.

<sup>491</sup> Jego dziełem jest m.in. antependium srebrne do katedry płockiej z rozbudowaną ikonografią maryjną – w kolejnych scenach Matka Boska zasiada na globie oplecionym przez węży; stoi na smoku oraz ukazana jest z motywem wyrastającego z jej łona winnego krzewu – Gradowski, Pielas 2006, I, s. 567, poz. kat. 432/1.

<sup>492</sup> *KZSP XI* 1972, 16, fig. 269; Dorawa 1974, poz. 12 na s. 8. Temat wpisywał się w częsty w 2. poł. XVII w. motyw kłęczących fundatorów na srebrnych tablicach, a do najbardziej znanych należy ta ofiarowana przez Urszulę i Pawła Esterhazych do obrazu na Jasnej Górze złożonej w r. 1670, a wykonanej w augsburskim warsztacie Lukasa Neussera, kilka lat po śmierci mistrza – Żmudziński 2010, s. 148.



A w swojej łaskawości zniszcz moich wrogów  
i wytrać wszystkich, którzy mnie dręczą,  
albowiem jestem Twoim sługą<sup>493</sup>.

Inną ciekawą plakieta jest wotum z ok. połowy XVIII w. z rytowaną *Matką Boską Częstochowską* i trybowanym obramieniem<sup>494</sup>. Generalnie powtarza się motyw unoszącej się w obłokach Matki Bożej z Jezusem i klęczącym ofiarodawcą lub ofiarodawczynią<sup>495</sup> z wyjątkowym wotum, gdzie w obłokach pojawia się temat *Pietri*<sup>496</sup>.

Na typ wot z klęczącym fundatorem zwróciła uwagę Teresa Szetela-Zauchowa, traktując je jako swoiste obrazki wotywno oparte z reguły na schemacie kompozycji dwustrefowej z figurą wolanta w strefie dolnej i ilustracją cudownego zdarzenia – w górnej, gdzie z reguły znajdował się czczony wizerunek, odizolowany obłokami, czasem z dodaniem chórów anielskich<sup>497</sup>. Zdaniem Autorki należy tu widzieć związki z obrazami epitafijnymi, gdzie podobieństwo zasadza się także na przedstawieniu pojedynczych postaci ludzi świeckich lub całych ich grup w klęczącej, modlitewnej pozie. Za Kriss-Rettenbeck wskazała też na podstawowe trzy cechy *ex-vota*: bezpośredni związek przyczynowy między wotum i zawartą na nim treścią a faktem doznania pomocy; krótki dystans czasowy między doznaniem cudu a czasem fundacji; bezpośredni związek obrazu wotywnego z miejscem czczonym<sup>498</sup>.

Na samym obrazie nawrzańskim zawieszono są sznury koralu i łańcuch z medalionikami, na których monogramy *C S (?)*<sup>499</sup>. Poza tym ofiarowano zwyczajowe wota, w formie nóg oraz podobnie, jak do obrazu rudeckiego – wieczną lampę, na którą rodzina Kruszyńskich przeznaczyła 1500 polskich złotych<sup>500</sup>.

Inną kategorią już nie wot, lecz dewocjonałów były różańce, których znaczna akurat ilość zawieszona została swego czasu na ramie ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* w Bieczu [27]. Świadectwem tego są fotografie archiwalne z r. 1975. Ikona, znajdująca się wówczas pod zasuwą z kopią obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, posiadała dawną, drewnianą ramę z zawieszonymi na niej różańcami, zaś powyżej obrazu umieszczono cały rząd wot w formie gorejących serc.

Wota wykonywano głównie z metalu, jeśli były na to środki – ze srebra, ale też często z wosku, np. różne części ciała ludzkiego, rzadziej pozłacane lub złote<sup>501</sup>.

<sup>493</sup> *et in misericordia tua disperdes inimicos meos; et perdes omnes, qui tribulant animam meam, quoniam ego servus tuus sum.*

<sup>494</sup> *Katalog* podaje jeszcze wotum z klęczącym szlachcicem przed *Matką Boską z Dzieciątkiem* na tle kościoła z r. ok. 1730 oraz wotum trybowane z głową mężczyzny i monogramem G P (XVIII/XIX w.) – *ibidem*, s. 51 i fig. 271.

<sup>495</sup> Dorawa 1974, poz. 9, 10, 11, 12, 19, 20, 24, 25, 26, 34 na s. 8-9.

<sup>496</sup> *Ibidem*, poz. 30 na s. 9.

<sup>497</sup> Szetela-Zauchowa 1992, s. 34. Przykłady takie obecne są również na wotach z pocz. XVII w. z terenu Italii, z tą różnicą, że były malowane olejno na deszczkach liczących 20-30 cm, np. *Matka Boska z Jezusem, św. Józefem i św. Piotrem Nolasco* w obłokach powyżej grupy klęczących suplikantów na plakiecie z r. 1617 – Ciarrocchi, Mori 1960, tabl. XLIIa, czy też *Matka Boska z Jezusem* w obłokach ponad modlącą się niewiastą na plakiecie z r. 1618 – *ibidem*, tabl. XLIIb.

<sup>498</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>499</sup> *KZSP XI* 1972, 16, s. 50-51.

<sup>500</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 98.

<sup>501</sup> Ruszel 1992, s. 68.

Często przetapiano wota srebrne, by uzyskać materiał na sukienki albo przybory liturgiczne. Duża część tych świadectw doznanych łask przepadła jak wiadomo w czasie kasat józefińskich.

Częstym tematem wot były wizerunki Matki Boskiej z Jezusem, powielone jakby w technice rytu lub repusowania. Rytowane wota tego typu zachowały się przy ikonie *Matki Boskiej* w Kolembrodach [30]. Dozwolone były przy tym, jak się okazuje, różne typy ikonograficzne, popularne w czasie, gdy powstawały wota.

W typie *Hodegetrii* z atrybutami królewskimi, typowo zachodnimi w stylizacji barokowej zobrazowano np. dwa wota, w których Maria trzyma w dłoni prawej wysokie berło, a Jezus – jabłko zwieńczone krzyżem. Różnice między nimi są niewielkie i dotyczą formy zdobień aureoli Marii, którą w pierwszym przypadku tworzą gęste promienie<sup>502</sup>, a w drugim – jakby języki ognia<sup>503</sup>. Znamienne, że w odróżnieniu od wizerunku w ikonie dodano tu atrybuty. Tym zapewne można tłumaczyć powstanie innej, srebrnej plakiety z końca XVIII w. z tematem *Matki Boskiej Apokaliptycznej*, tj. ujętej w pełnej postaci na półksiężycu, deptającej smoka, z Jezusem na ramieniu i wieńcem gwiazd okalających jej głowę<sup>504</sup>. Podobnie też – jak w drukach ulotnych – w innej plakiecie z tego kościoła zobrazowano temat Marii z Jezusem na obłokach<sup>505</sup>. Mogły to być też tematy zupełnie niezwiązane z wizerunkiem na obrazie, jak np. *Ukrzyżowanie*, również ryte na srebrnej blasze z końca XVIII wieku<sup>506</sup>.

O wotach do obrazu św. Mikołaja w Tumie [34] informacje udało się odnaleźć tylko w *Inwentarzu* kościoła z r. 1811, przy czym niezwykle ważne, gdyż dotyczące m.in. nakrycia głowy świętego, które odnotowane jeszcze w *Katalogu Zabytków*, obecnie zaginęło:

Wota wiszące w Wielkim Ołtarzu są następujące: Pierwsze Wotum iest z Krzyżykiem dwiema gałeczkami wążące Łotów jedenaście i poł. Drugie iest z Sercem wążące łot ieden i poł. Trzecie iest Krzyżyk wążące łot ieden i pół. Czwarte iest Infuła na głowie Sgo. Mikołaja wążąca Łotów ośm. Piąte iest Pastorał wążący Łotów pięć<sup>507</sup>.

Generalnie tradycja ofiarowywania wot utrzymywała się także po translacjach obrazów z sanktuariów kresowych w nowe miejsca, nawet przy symptomach osłabienia kultu, w sytuacji, gdy z konieczności ikony musiały trafiać do kaplic bocznych<sup>508</sup>.

Wota zatem na przestrzeni wieków były niezbędne. „Ostentacja oprawy i argumenty wotów przemawiały nieustannie. Przyciągały wzrok. Dla uszu i serca była przeznaczona legenda”<sup>509</sup>.

<sup>502</sup> Struk 1972d: z r 1775; Szmydke 1981a: z końca w. XVIII.

<sup>503</sup> Struk 1972g; Szmydke 1981d.

<sup>504</sup> Struk 1972f; Szmydke 1981c.

<sup>505</sup> Struk 1972e; Szmydke 1981b.

<sup>506</sup> Szmydke 1981e.

<sup>507</sup> ADE [Archiwum rz-kat. parafii Tum od roku 1807 do 1820: *Inwentarz Młatego Kościółka, 1811*].

<sup>508</sup> Obraz *Matki Boskiej Jurowickiej* po przeniesieniu do Krakowa miał zyskać ponad 1500 wot do r. 1931 – Pachucki 1931b, s. 273

<sup>509</sup> Kracik 1991, s. 181.

#### IV.3.4. Dary królewskie

Charakterystyczne dla literatury dewocyjnej było podkreślanie, że jeśli czczony obraz zyskiwał na popularności, nawiedzali go niemal wszyscy kolejni monarchowie. Kult, jakim otoczyli pierwsze sanktuarium Rzeczypospolitej, stał się tematem studiów Urszuli Borkowskiej, która wskazała, że w tym przypadku istotnym źródłem ikonograficznym są zachowane na Jasnej Górze obrazy upamiętniające wizyty monarchów<sup>510</sup>. Zachowane świadectwa wskazują, że owe nawiedzenia miały charakter tak prywatny, jak i oficjalny, zaś ich pamiątką są liczne wota i korony do obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6] zachowane w skarbcu Jasnogórskim<sup>511</sup>.

Ofiary królewskie łączyły się na ogół z monarszymi ślubami, osobistym oddaniem Matce Bożej lub tryumfami wojennymi, zwłaszcza nad innowiercami, ewentualnie z duchowym przygotowaniem przed taką wyprawą. Mniej znany *passus* odnosił się do ofiary, jaką król Władysław IV miał złożyć przed wyprawą na Smoleńsk w r. 1633 przed obrazem *Częstochowskim*:

Władysław Roku Pańskiego / ná on czás Książę Opolskie / Kościół tey Panny założył / tamże ná Jásney Gorze / doktorego też ow Obraz cudowny przywiośł z Ruśi / gdzie był dżierzawcą / od Krolá Ludwiká posádzony / y wprowadził go / y nádaníem z Krolestwá opátrzył. A Krol Jágiello też Władysław / fundácyey poprawił. Nász K. J. M. Władysław / czynić dobrze zaczął / Obraz Naświétszy Panny srebrny ofiarował / zá uleczenie też w chorobie swoiey / srebrem tákże wágá nie máłą / przez nie Pánu Jezusowi podziękował / y Domowi ano Káplicy Mátcie íego / chętnem się być pokazał<sup>512</sup>.

Pamiętano zatem, że król Władysław IV poszedł tym samym w ślady imienników: Opolczyka i Jagielly, przy czym ów dar jest obecnie trudny do zidentyfikowania. Osiem chorągwi zdobytych na Kozakach złożył przed obrazem król Jan Kazimierz w r. 1649, natomiast w 1661 srebrną buławę i chorągiew hetmana Jerzego Chmielnickiego, który tenże miał otrzymać od Moskwy po przyjęciu jej zwierzchnictwa<sup>513</sup>. Jego następca, Michał Korybut Wiśniowiecki poświęcił w roku elekcji (1669) na ołtarzu *Matki Bożej Jasnogórskiej* chorągwie przed wojną z Turcją, i w tym samym roku Jan Sobieski, jeszcze jako hetman złożył lampę srebrną jako wotum dziękczynne za uratowanie życia, powracając tu również w roku elekcji, tj. 1674<sup>514</sup>.

Odsiecz wiedeńska chyba najsilniej odcisnęła się w tym względzie w świadomości tak, że niejeden kościół Małopolski i Rusi szczylił się posiadaniem wot ofiarowanych w tryumfalnym pochodzie powrotnym króla Jana III Sobieskiego po kraju. Sam król zaś otaczał wielką rewerencją wizerunki Bogurodzicy, o czym świadczą fragmenty jego listów pisane do królowej Marii Kazimiery. Kontynuował w tym niejako tradycję zawierzenia kraju Matce Bożej w ślubach lwowskich Jana Kazimierza, który miał wyrazić to zawierzenie w sposób także materialny, ofiarowując

<sup>510</sup> Borkowska 1985, s. 64; zob. też. Borkowska 1983; Jagła 2009, s. 86-91.

<sup>511</sup> *Skarbiec Jasnej Góry* 2000, *passim*.

<sup>512</sup> Makowski 1633, s. C4'. Mógł to być obraz, ale niewykluczone, że król ofiarował srebrną rzeźbę.

<sup>513</sup> Borkowska 1985, s. 66, 69.

<sup>514</sup> *Ibidem*, s. 72, 74.

np. do ikony *Szamatulskiej* naturalnej wielkości szczerozłote serce z wielką perłą w środku<sup>515</sup>.

Król Sobieski zaś pisał:

Jest tu obraz w Kamieńcu Najśw. Panny Tynieckiej bardzo cudowny i wstawiony, do którego dzisiaj ofiaruję serce, duszę i dobrodziejkę moją<sup>516</sup>,

a innym razem:

Lampę srebrną ofiarowałem do Częstochowy za zdrowie Wci serca mego, która kosztuje trzy tysiące dobrych pieniędzy; niesłychanie piękna i wielka, i której równej tam nie masz. Będzie zawsze gorzała przed obrazem Najśw. Panny, na co się uczyni fundacja. Napisano wszędy imiona Wci serca mego i moje, także i herby<sup>517</sup>.

Tryumfy powiedeńskie Sobieskiego można zatem odnieść np. do długotrwałej fety cesarza bizantyńskiego Bazylego II, który pokonując Bułgarów w 1018 odbył uroczysty adwent na Hebdomonie w Konstantynopolu, po czym przybył do Aten, gdzie złożył liczne wota dziękczynne w świątyni Bogurodzicy, w dawnym Partenonie<sup>518</sup>. Bez wątplenia istotny był tu aspekt propagandowy, gdyż mimo okrucieństw dokonywanych przy podbojach, Bazyli wspomniany był przez kronikarzy jako bogobojny i sprawiedliwy władca, stawiany w jednym rzędzie z Dawidem i Konstantynem Wielkim, który – jak podkreślono w tzw. *Latopisie bułgarskim* – „jako mąż dzielny obrócił w perzynę ziemię pogańską”<sup>519</sup>. Sobieski podobnie dbał nadzwyczajnie o wykorzystanie swego tryumfu, czego przejawem było poinformowanie o nim cesarza Chin, jak i chana Persji<sup>520</sup>.

Wspomnienie o nadzwyczajnej czci cesarzy bizantyńskich dla ikon maryjnych trwała także w pamięci staropolskiej. Tak oto

Manuel Comnenus Cesarz / czynił tenże honor obrazowi Panny naświetszey / iako pisze Nicetas lib : 5. gdy z Węgrow tryumphował / wracając się do Konstantynopola / kazał tablicę szkárlatem i złotogłowy ozdobić / więźnie prowadzić. Szła káreta tryumphálna od zlotá y od srebrá prześwietna / konie w niey były nad śnieg bielsze. Niechciał ná tym woźie siedzieć Cesarz / ále polozył ná nim obraz Panny naświetszey / ktorey wszystko zwycięstwo swoje przypisował / y którą tą przezacną statuą / y sławnym tryumphem chciał uczcić. A przetoż zá wozem tym szli Sędziowie / Książęta / Senatorowie / y Urzędnicy wszyscy / nákoniec y sam Cesarz. Cześć tedy obrazowa do tego się zánoši / którego w obrázie czéimy<sup>521</sup>.

<sup>515</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 212.

<sup>516</sup> List do Marii Kazimiery datowany w Kamieńcu 21 września 1667 – <<http://monika.univ.gda.pl/~literat/listys/032.htm>>.

<sup>517</sup> List do Marii Kazimiery datowany w Piasecznie 1 marca 1668 – <<http://monika.univ.gda.pl/~literat/listys/043.htm>>.

<sup>518</sup> Dudek 2007, s. 150.

<sup>519</sup> *Bułgarska kronika...* 2006, s. 68.

<sup>520</sup> Kruk 2004b, s. 253-254.

<sup>521</sup> Birkowski 1629, s. 78.

Do tej też legendy najwyraźniej nawiązywano w odniesieniu do dziejów wizerunku *Matki Boskiej, czczoney w Trokach* [zob. s. 50, 147].

W przypadku ikony *Rudeckiej* [25] po wyprawie wiedeńskiej król Jan III Sobieski ofiarował kapę utkaną ze zdobytych tureckich proporców oraz zegar z ilustracją bitwy pod Parkanami, który umieszczono w wieży kościelnej<sup>522</sup>. Aleksander hrabia Fredro w poemacie pt. *Dzwon rudecki* miał upamiętnić moment, gdy król przed obrazem *Matki Boskiej* krzyżem leżał<sup>523</sup>. Wespazjan Kochowski opisał z kolei podobny hołd, oddany przez króla przed bitwą *Matce Boskiej Częstochowskiej*:

(XLIII) Ale Król nie wprzód ruszy w swej osobie  
Lud do igraszki ściągając marsowej,  
Bogarodzico, aże pierwej tobie  
Uderzy czołem w Jasnej Częstochowej  
I odda śluby, abyś w każdej dobie  
Królewskiej jego ochraniała głowy,  
Bo gdy dla wiary chorągwie rozwinie  
Słusznie, że go twa opieka nie minie<sup>524</sup>.

Podobny typ najgłębszej czci utrwalony był w tradycji polskiej. Oto, gdy książe Lubomirski wywołał rokosz przeciw królowi Janowi Kazimierzowi

w tej smutnej epoce wkroczył książe także do Wielkopolski i otoczony licznym orszakiem konnym przybył razem z Maciejem [Kazimierzem Treterem – M.P.K.] na Zdziez w jesieni r. 1665 oddać cześć *Matce Bożkiej* leżąc krzyżem przed cudownym obrazem i błagać Ją, aby była pośredniczką między nim a królem<sup>525</sup>.

Opieki królewskiej doświadczały też mniejsze ośrodki, lecz słynące koronowanymi wizerunkami maryjnymi. Do Sokala król Jan Kazimierz gotów był pielgrzymować pieszo<sup>526</sup>, zaś do Żyrowic

<sup>522</sup> Potocki 1990, s. 5. Informację podał ks. Nowakowski, zaś T. Kukiz ustalił, że zegar miał zostać przeniesiony przez ks. Wojtasia do Działosławia wraz z mieszkańcami Rudek i tam znajduje się do dzisiaj – Kukiz 2002, s. 181. Autor artykułu pt. *Historia cudownego obrazu N.M.P. Rudeckiej i zapowiedzi koronacji tego w dniu 3 lipca 1921 r.* (wyjątek dosłowny z broszury proboszcza Rudek ks. Michała Wojtasia – Wojtaś 1921, s. 57) podał, że kapa, ofiarowana przez króla, była wykonana z namiotów tureckich. Podobnie jak zegar przeniesiona przez ks. Wojtasia trafiła z ikoną do Przemyśla, gdzie podano ją w r. 1965 konserwacji w Muzeum Diecezjalnym – Kukiz 2002, *loc. cit.*

<sup>523</sup> Ks. Kamiński cytując wiersz zapewniał o autentyczności tego faktu. Tymczasem Aleksander Fredro wspominał podobną chwilę ze swojego życia w poemacie napisanym około r. 1860, pt. *Jeremiasz Sęp*:

Gdym pielgrzymem z Ziemi Świętej  
w ojców moich wracał kraj,  
Najświętszej Pannie Rudeckiej  
Oddawał się w opiekę,  
leżąc krzyżem u Jej stóp.

(cyt. za: A. Fredro, *Pisma wszystkie*, oprac. S. Pigoń, komentarz K. Wyka, Warszawa 1960, t. XII, cz. 1, s. 205).

<sup>524</sup> Kochowski 1684, s. 18.

<sup>525</sup> Brandowski 1877, s. 20.

<sup>526</sup> Borkowska 1985, s. 72.

pierwszym królem, który odbył tu pielgrzymkę, był Władysław IV<sup>527</sup>. Od tego czasu przybywali tu niemal wszyscy królowie polscy, a więc: Jan Kazimierz, Jan III Sobieski z synem Jakubem, który tu ofiarował szablę spod Wiednia, August II i August III, Stanisław August Poniatowski<sup>528</sup>.

Sam też król Jan Kazimierz miał uhonorować cudowną moc ikony *Szamotołskiej* [12], prosząc Aleksandra Wolfa po tym, jak objawiły się na niej krwawe lzy: „Ofiaruy mnie do tey Nayswiętszey Panny, aby bez krwi rozlania pokoy się teraz zawarł, a ya dam Złotą sukienkę na Obraz”<sup>529</sup>. Między zaś wotami miało się znaleźć „szczerozłote naturalnej wielkości serce z dużą w środku perłą, ofiarowane przez króla Jana Kazimierza”<sup>530</sup>. W r. 1668, rok po przeniesieniu obrazu do kolegiaty Wolf przekazał dary królewskie, m.in. wspomnianą złotą suknię<sup>531</sup>. Fundatorem kolejnej sukienki miał być król Jan III Sobieski, który – wedle legendy – modlił się przed nią tuż przed bitwą pod Kahlenbergiem, wymieniony jako fundator w tekście *Pieśni o cudownym obrazie* z 1687 r.: „Królewskie Trony, Panskie Maiestaty / Ślub Ci oddały w Sukience bogaty / Złotem pokrywszy, przez Iana Trzeciego / Pana y Krola Monarchy Polskiego”<sup>532</sup>. Na wyprawę wiedeńską miał ją zabrać kolejny właściciel Szamotoł, Jan Korzbok Łącki<sup>533</sup>. Król Jan już po powrocie spod Wiednia miał ofiarować do kościoła ołtarz obozowy<sup>534</sup>.

Obecna tu formuła obrazu obozowego czy też polowego powróci w przypadku ikony czczonej w rodzinnym gnieździe kniaziów Ostrogskich, tj. Międzyrzeczu Wołyńskim<sup>535</sup> [26], ikony-obrazu *Matki Boskiej Jurowickiej* [40] w posiadaniu hetmana Stanisława Koniecpolskiego oraz ikony jego „żołnierza” hetmana Czarnieckiego, ofiarowanej następnie do jego rodzowego gniazda Czarncy [17], zaś najbardziej znana w odniesieniu do *Matki Boskiej Chełmskiej* [2]. Rola magnaterii w budowaniu kultu obrazów zaznaczy się przede wszystkim w ciągu w. XVIII, czego świadectwem jest aktywne działanie poszczególnych rodów na rzecz koronacji wybranych wizerunków maryjnych, fundacje i nadzór związanych z nimi uroczystości<sup>536</sup>.

<sup>527</sup> Do *Matki Boskiej Leżajskiej* król Władysław IV ofiarować miał z kolei ramy hebanowe, bogato srebrzem przyozdobione z napisem *Deiparae Leżajscensi ob victorian de Turcis pacemque A. D. 1621. De principe relatam, Vladislaus IV Rex Poloniae et Sueciae ex voto posuit A. D. 1642* – Bogdański 1929, s. 63.

<sup>528</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 52. Obdarowywano z resztą także ikony pozostające w cerkwiach: według legendy do ikony *Matki Boskiej* w cerkwi w Łosicach na Podlasiu królowa Bona, zatem jeszcze w XVI w. ofiarować miała srebrną sukienkę i cenną biżuterię, natomiast królowa Maria Kazimiera miała podarować parafii kopię ikony, po tym jak oryginał wywieźli Szwedzi – Średzińska 2005, s. 116-117.

<sup>529</sup> *Wielkimi wstawiona Cudami...* 1687, s. 29; Jodłowski 1989, s. 269.

<sup>530</sup> Łukasiewicz 1858, s. 303.

<sup>531</sup> Jodłowski 1989, loc. cit.

<sup>532</sup> *Wielkimi wstawiona Cudami...* 1687, s. 29; Jodłowski 1989, s. 270.

<sup>533</sup> Jodłowski 1989, s. 270.

<sup>534</sup> Łukasiewicz 1858, s. 301.

<sup>535</sup> O tej to ikonice pisano, że „obraz ten od niepamiętnych czasów znajdował się w domu książąt Ostrogskich i zawsze na wyprawach wojennych bywał z nimi w obozach. Przechowała się w ich rodzimie tradycja, że wiele zwycięstw otrzymali i łask doznali za pośrednictwem tego cudownego wizerunku Bogarodzicy” – Kardaszewicz 1913, s. 210.

<sup>536</sup> Baranowski 2003, s. 95-110.

### IV.3.5. Pielgrzymki i procesje

Pielgrzymowali do obrazów, i królowie i lud prosty. *Adventus regis* do obrazu *Jasnogórskiego* na znak szacunku dla obrazu odbywany był w końcowym etapie przez króla i jego dwór pieszo<sup>537</sup>. Procesje w dawnej Rzeczypospolitej wpisywały się w to, co najbardziej charakteryzowało polską religijność, czyli masowość i jej ludowy charakter<sup>538</sup>. Ich geneza, co starałem się wyżej przypomnieć, nie miała jednak bynajmniej źródła lokalnego, związanego jakoby z „sarmackim” stylem życia<sup>539</sup>. Bizantyńskie precedensy były dobrze zapamiętane, czego dowodzą przywołujący ich pamięć nowożytni, nadworni kaznodzieje, jak dominikanin Fabian Birkowski czy też jezuita Adam Makowski<sup>540</sup>.

Ikony zaś z reguły niesione były w procesjach, rzadziej z procesjami zmierzano do cudownych obrazów. Tak było w przypadku ikony *Szamatulskiej* [12], która w trakcie introdukcji w r. 1666 obnoszona była wokół rynku miejskiego, rok później po cmentarzu, zaś 10 sierpnia 1750 miała miejsce procesja z ubranymi obrazami św. Nepomucena i innymi obrazami niesionymi przez świętecznie przybrane panny. Na końcu zaś Wóz Tryumfalny *misternie akomodowany*, na którym umieszczono personifikacje *Virtutes theologicae: Fides, Spes, Charitas*, zaś po bokach dwóch chłopców przybranych *per modum Geniuszów* przygrywało na waltorniach. Po odprawionym nabożeństwie pozostawiono przy obrazie wotum ze sobą przyniesione<sup>541</sup>.

Trudno się nie oprzeć wrażeniu, że w tego typu ceremonii pobrzmiewa antyczne jeszcze echo tryumfalnych pochodów zogniskowanych na tym, co znajdowało się na rydwanie/wozie prowadzonym w asyście procesji. Taki obraz wprowadzania relikwii do miasta (Konstantynopola?) utrwaliła słynna plakieta z kości słoniowej, datowana na w. V i przypisywana pracownikom w stolicy Cesarstwa Wschodniego<sup>542</sup>. Na pierwszym planie widoczny jest wóz ciągnięty przez zaprzęg osłów, na którym dwóch duchownych wspólnie podtrzymuje skrzynkę, zapewne relikwiarzową, wjeżdżając przez bramę zwieńczoną popiersiem Chrystusa, w asyście tłumu obecnego na murach, galeriach i pod arkadami oraz wzdłuż drogi procesji. Uroczysty charakter procesji podkreśla kroczący na przedzie pochód postaci z zapalonymi świecami witanych przez cesarzową trzymającą w dłoni krzyż z kościołem w tle, przygotowywanym na przyjęcie relikwii, na którym kończone jest układanie dachówek. Postacie w oknach zapewne śpiewają hymny, poruszając przy tym kadzidłami.

Procesje odbywały się z okazji świąt lub dla zażegnania plag nawiedzających miasta i tu również realizowano tradycję I tysiąclecia, gdy np. dwie największe zarazy pustoszące Rzym w r. 590 i 1348 miały być powstrzymane przez niesioną

<sup>537</sup> Borkowska 1985, s. 82.

<sup>538</sup> Olszewski D. 1987, s. 84.

<sup>539</sup> Taką zaskakującą konkluzję przedstawiła Baniulycé 2002, s. 172.

<sup>540</sup> Kruk 2010c.

<sup>541</sup> Łukaszewicz 1858, s. 303; Fridrich 1903, 1 [2008], s. 213; Jodłowski 1989, s. 270 w oparciu o opis w archiwum parafii ks. Franciszka Brzezińskiego. W relacji Fridricha chłopcy przebrani byli za cherubinów, grali zaś na trąbach.

<sup>542</sup> Uroczysta introdukcja relikwii, plakieta (bok relikwiarza?), kość słoniowa, Konstantynopol (?), 13 x 26 cm, Trewir, skarbiec katedralny.

w procesjach ikonę – obraz *Matki Boskiej z S. Maria in Aracoeli*<sup>543</sup>. Uroczystą procesję, wzmiankowaną już w w. IX, lud rzymski prowadził w święto Zaśnięcia Marii, gdy wnoszono ikonę Zbawiciela z papieskiego pałacu na Lateranie i niesiono przez Forum Romanum do bazyliki S. Maria Maggiore, „spotykając się” po drodze przed frontem kościoła S. Maria Nova z tam umieszczoną „starożytną” ikoną *Matki Boskiej*<sup>544</sup>. Do najsłynniejszych w Bizancjum należały procesje cotygodniowe, wtorkowa i piątkowa. Ta pierwsza związana była z niesieniem najbardziej czczonego wizerunku Konstantynopola, szczególnie uczestniczącego w życiu publicznym całego Bizancjum, *Hodegetrii*. Niesiona z monasteru Hodegon k. Wielkiego Pałacu przez ulice miasta, umieszczana w kolejnych świątyniach dla celebracji liturgii, „spotykała się” – jak w Rzymie – z ikoną Chrystusa, tu umieszczoną w bramie Chalke<sup>545</sup>. Procesja piątkowa wiodła z Blachern do Chalkopratei, zaś od XII w. znaczenia nabierała coroczna, wielkopostna procesja z ikoną *Hodegetrii* do cesarskiego mauzoleum w monasterze Pantokratora, zainicjowana w 1136 r. przez cesarza Jana II Komnena, służąc wzmocnieniu dynastycznej pozycji Komnenów, a potem Paleologów<sup>546</sup>.

Ikony-obrazy Rzeczypospolitej podobnie niesiono uroczysto w procesjach także i wtedy, gdy zmieniano miejsce ich ekspozycji, jak w przypadku ikony u lwowskich dominikanów [3], o czym zaświadczał Martin Gruneweg: [8 lipca 1600] „Po czym zanieśliśmy obraz Maryi w nabożnej procesji do nowej kaplicy św. Jacka i tam pozostaje on do dnia dzisiejszego”<sup>547</sup>. Z podobnej okazji uroczysty charakter miała procesja obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* 8 września 1650 r. [6], gdy przygotowana została nowa kaplica i ołtarz fundacji, zmarłego miesiąc wcześniej, Jerzego Ossolińskiego. Przyozdobiony klejnotami ze skarbcza obraz przeniesiony został z bazyliki do nowego ołtarza w asyście m.in. prymasa i pięciu biskupów w procesji, która okrążyła podwórze kościelne przy dźwiękach kapeli jasnogórskiej, bębnow, trąb i wybuchających rac<sup>548</sup>.

Procesje, podobnie jak literatura panegiryczna stanowiły element kultu wprowadzany po koronacji, po której obraz uroczysto odprowadzany był do świątyni, peregrynując starym obyczajem między kościołami, jak np. wspomniana wyżej ikona u dominikanów, która odprowadzana po koronacji z bloń lwowskich do bazyliki Bożego Ciała nawiedziła po drodze kościół św. Marii Magdaleny i kościół dominikanek<sup>549</sup>.

<sup>543</sup> Bolgia 2005, s. 29.

<sup>544</sup> Wolf 2005, s. 28. Z czasem liczba procesji, jak i biorących w nich udział ikon-obrazów rosła, tak, że być może już w IX w. organizowano cztery procesje w święta maryjne: Oczyszczenia, Zwiastowania, Narodzenia i Zaśnięcia, wprowadzone czy też zinstytucjonalizowane przez papieża Sergiusza I (678-701), wiodące od S. Adriano do S. Maria Maggiore. W XII w. poświadczono udział w procesji święta Oczyszczenia osiemnastu obrazów maryjnych – *ibidem*, s. 33.

<sup>545</sup> Pentcheva 2005, s. 202.

<sup>546</sup> Pentcheva 2006a, s. 109 i nast. Autorce udało się udowodnić, że tak procesje, jak i kult obrazów, zwłaszcza ikony *Hodegetrii* to fenomen w istocie poikonoklastyczny, a relacje nt. jej interwencji we wcześniejszych dramatycznych wydarzeniach związanych np. z oblężeniem miasta przez Awarów i Persów w r. 626, to późne interpolacje – Osborne 2007, s. 750.

<sup>547</sup> Grünewegs, fol. 1707, cyt. za: Martin Gruneweg 2008, s. 141.

<sup>548</sup> Golonka 1991b, s. 235; Baranowski 2003, s. 91.

<sup>549</sup> Kunasiewicz 1876, s. 25-27.



W odniesieniu do kościoła w Strabli z cudowną ikoną *Matki Boskiej* w ołtarzu głównym [13], proveniencji moskiewskiej, zachowała się informacja, że

Za [...] Ołtarzem jest miejsce wolne w którym lud pobożny niekiedy choć szczupłe ofiary Bogu (składa) i utrzymuje zaprowadzony zwyczaj dawny, obchodzenia około tego ołtarza ze świecami [...] <sup>550</sup>.

W odniesieniu do kościoła św. Mikołaja w Tumie [34] odnotowano zwyczaj, sięgający I tysiąclecia, procesji urządzanych między kościołami, w tym przypadku między kolegiatą a kościołem parafialnym:

Odprawuie się Uroczysta Procesya do kosciola S. Mikołajaja y w Mieyscu przystojne do przybranych Otarzykow S. Marka Zwycięstwa z Turkow u w Dni krzyzowe Procesya do wspomnianego Kościołka Świętego Mikołajaja y do krzyżów bliższych przystosowanym śpiewaniu Dzieje się <sup>551</sup>.

Ikony czczone w sanktuariach pozostają celem pielgrzymek, na ogół o charakterze lokalnym, mających jednak dość długą tradycję i swoje nazwy, np. do ikony w Hodyszewie [36] odbywają się piesze pielgrzymki z pobliskich miejscowości, z których najbardziej znane i najliczniejsze to *Łapska Piesza Pielgrzymka* oraz *Zambrowska Piesza Pielgrzymka* do Hodyszewa. Niekiedy też, jak w przypadku wspomnianej moskiewskiej ikony czczonej w Szamotułach, starano się podkreślić ponadnarodowy charakter kultu, zatem zmierzali do niej wierni, by ofiarować msze z *różnych Prowincy, Miast, Wsiów y Cudzych Krajów przychodzący* <sup>552</sup>. Chęć tego typu podniesienia rangi kultu, widoczna też w relacjach dotyczących *Matki Boskiej Rudeckiej* [25], była naturalną potrzebą budującą rangę i wyższą pozycję obrazu znanego na ogół tylko okolicznej ludności.

Wyróżniała się zdecydowanie na tym tle kultów lokalnych pozycja obrazu *Jasnogórskiego*, do którego już w XV w. docierali w celu uzyskania odpustu pielgrzymi ze Śląska, Moraw, Prus i Węgier <sup>553</sup>. Materialne wsparcie klasztoru umożliwiło jego odbudowę po złupieniu w 1430 r., zaś w 1450 w dokumencie Zbigniewa Oleśnickiego po raz pierwszy wspomniana została kaplica Matki Bożej jako miejsce przechowywania obrazu <sup>554</sup>. W l. 1396-1642 odnotowano osiemset osiemdziesiąt pielgrzymek mających wyraźnie charakter ogólnopolski, ze zdecydowanym wzrostem natężenia pątnictwa od 2. poł. w. XVI <sup>555</sup>. Zasięgiem swoim kult objął wówczas całość ziem ruskich, polskich i litewskich, a głównymi animatorami kultu były konwenty paulińskie, co potwierdza szczególna obecność pielgrzymów z ośrodków,

<sup>550</sup> ADD, *Archiwum Parafii Strabelskiej*, III/1/1860 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 44.

<sup>551</sup> AAE, *Acta Dekanatu Łęczyckiego [Acta Kolegiaty Tumskiej...]*; 1765, 1847-1849], s. 15. W parafii odbywały się przy tym dwa odpusty, jeden związany ze świętem patronalnym kolegiaty, drugi – „w dzień Śgo Mikołajaja Patrona małego Kościoła” – AAE [rkps 424: *Acta Konsystorza Jeneralnego Archidiecezyi Warszawskiej 1821-1846-1886 tyżące się Kościoła Tumskiego: Inwentarz fundi instrucci Kościoła Parafialnego we wsi Tumie 23 sierpnia 1886*], s. 630.

<sup>552</sup> Jodłowski 1989, s. 270.

<sup>553</sup> Długosz, s. 369; Witkowska 1984, s. 149; Maniura 2004, s. 86-94.

<sup>554</sup> Witkowska 1984, s. 150.

<sup>555</sup> *Ibidem*, s. 156-157.

w których były zlokalizowane<sup>556</sup>. Głównymi ich uczestnikami była szlachta średnia i mieszczaństwo, zatem grupy społeczne najaktywniej uczestniczące w tworzeniu kultury polskiego baroku<sup>557</sup>. Wśród pielgrzymów nie brakło „arian, saracenów, lutrów i żydów”<sup>558</sup>, którzy znajdowali w tym „tradycyjnym, sprawdzonym od pokoleń systemie zabezpieczeń, do którego należały zarówno owe pielgrzymki, wota, jak i [...] posty” odnajdywali ochronę przed światem zła<sup>559</sup>.

Pisał anonimowy barokowy poeta:

[...] przychodzień daleki  
 Nie bywa odepchniony od twojej opieki.  
 Sprzykrzone więzień przynosi kajdany,  
 Galernik dzięki czyni oplakany,  
 Żeglarz pełen wdzięczności  
 Pali świece, wydzwignion z morskiej nawałności.  
 Ile jest w objazd od Bałtydy kraju  
 Aże po Euksyn i brzegi Dunaju,  
 Gdzie Wołga, gdzie Don pływa,  
 Ciebie, Panno, mieszkaniac okoliczny wzywa.  
 I co się w nurtach bystrych Dniepru myją,  
 I którzy Białej Wisły wody piją,  
 Tu ich droga nie strudzi:  
 Idą z Litwy, Inflantów, Kurlandyjej, Żmudzi,  
 Węgrzy, Morawcy, Ślęzacy, Multani,  
 Choć w herezyjej błędach uwikłani,  
 I Dalmaci z Wołoszą  
 Tu w pokornych modłach swych pociechę odnoszą<sup>560</sup>.

#### IV.3.6. Literatura panegiryczna i religijna

Niemal każdy obraz doczekał się poświęconej mu pieśni lub panegiryku, w którym zaznaczono jego cudowne pochodzenie oraz moc. Przede wszystkim zaś żarliwy charakter miała bogata antologia modlitw maryjnych<sup>561</sup>. Poezja religijna wyrażała na ogół to, czego świadectwem były rozliczne wota:

Emmanuela za nami  
 Błagaj, Panno nad pannami,  
 By choroba nas nie tknęła  
 By nas sroga śmierć nie wzięła<sup>562</sup>.

<sup>556</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>557</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>558</sup> Nieszporkowicz 1683, s. 49-50; Tazbir 1984, s. 242.

<sup>559</sup> Tazbir 1984, s. 243.

<sup>560</sup> *Hymen Jasnogórski...*, s. 454.

<sup>561</sup> *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, *passim*.

<sup>562</sup> Władysław z Gielniowa, *Jasnych Aniołów Królowo*.

Mogła też upamiętniać legendarne pochodzenie obrazu. Starożytność wizerunku *Jasnogórskiego* [6] starano się podkreślić w łacińskich strofach zapisanych na odwrocie, które w polskim tłumaczeniu z r. 1882 brzmią:

Lat trzysta w Jeruzalem, pięćset w Carogrodzie  
 Słyszę władzę wszelką na ziemi i wodzie.  
 Pięćset lat na Bełskim zamku byłam strażnikową,  
 Pięte sto Jasna Góra czci mnie za Królową<sup>563</sup>.

W sposób najbardziej lakoniczny podkreślona została tu rola obrazu w utrwalonej legendzie o jego pochodzeniu z Jerozolimy, sprowadzeniu na Ruś poprzez Konstantynopol i długim pobycie na bełzkim zamku.

Impulsem dla tworzenia utworów wierszowanych mogły być nadzwyczajne zdarzenia, takie jak objawienie łez na obrazie *Matki Boskiej w Dzierzgowie* [28], stanowiące temat wiersza Wespazjana Kochowskiego, nadwornego historyka króla Jana III Sobieskiego. Według poety znak łez miał pobudzić naród polski do pokuty i poprawy życia<sup>564</sup>:

[...]  
 Wierz heretyku, że to nie obluda.  
 Te oczy płaczą, którymi gdy rzuci  
 Łaskawie, żaden z grzeszników się nie smuci;  
 [...]  
 Te oczy płaczą Matki naszej drogi,  
 Dla upomnienia nam i dla przestrogi.

W czasach współczesnych w pieśni śpiewanej przed obrazem szczególnie podkreślana jest opiekuńcza rola Marii w ikonie:

Matko Najświętsza w dzierzgowskim kościele.  
 Słyszysz łaskami od lat bardzo wiele.  
 Tulisz do siebie smutnych i strapionych.  
 Bierzesz w opiekę wszystkich uciśnionych,

zaś w rocznicę i na pamiątkę płaczu *Madonny Dzierzgowskiej* 22 lipca każdego roku, proboszcz sprawuje Mszę św. na cmentarzu za zmarłych parafian<sup>565</sup>. W 2000 r., w czasie obchodów Wielkiego Jubileuszu, świątynia w Dzierzgowie – uznana za diecezjalne sanktuarium Matki Bożej – znalazła się wśród kościołów *ju b i l e u s z o w y c h*, w którym można było zyskiwać odpusty – tak jak w kościołach rzymskich, natomiast w 2008 r. trwały przygotowania do peregrynacji kopii Cudownego Obrazu<sup>566</sup>.

<sup>563</sup> Cyt. za: Janocha 2008b, s. 86.

<sup>564</sup> Fridrich 1908, 3 [2008], s. 274.

<sup>565</sup> Dobrowolska 2007.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

Okazją ku powstawaniu nowych dzieł były też koronacje opisane przez Andrzeja Baranowskiego<sup>567</sup>. Wzbudzały one twórczość panegiryczną, w której pojawiały się chwalebne epitety i w której wskazywano na cudowną aurę otaczającą obraz znajdujący się odąd w oficjalnym kulcie. Tak oto, koronowana w r. 1751 *Matka Boska Dominikańska* określona została jako *Dziedziczna Pani stołecznego Lwowa* w dziele Michała Wilczka *Hasło Słowa Bożego* w r. 1754:

Najświętsza niebios i ziemi Królowa  
Dziedziczna Pani stołecznego Lwowa  
Tyś sobie miasto Lwów upodobała  
I za jedyne mieszkanie obrała  
[...]  
Ciebie Królową od zwycięstwa zwali  
Nosząc po wojnach zawsze wygrywali<sup>568</sup>.

Wizerunek Marii uobecniał osobę świętą – przed obrazem *Matki Boskiej* z Jurowic [40] śpiewano:

Nie tylko jesteś niebiańską, ale też polską  
Królową, gdyś pod Chocimem tłuszcz bisurmańską  
Zbiła, zgniotła, rozprószyłaś  
I w niwecz ich obróciłaś  
Siłą swą świętą<sup>569</sup>.

Dlatego też treść pieśni bywała podobna, odnosząc się do przymiotów Bogurodzicy przywołanej w konkretnym wizerunku, jak w ikonie *Szamatulskiej* [12]:

Ty na wojnie, dajesz hojne zwycięstwa znaki  
Król Jan trzeci śmiało leci z Turkiem w ataki  
Szczęśliwie z nim wojuje  
Z wygranej tryumfuje  
Kiedy Ciebie w tej potrzebie  
Na pomoc bierze<sup>570</sup>.

Wierszowane, krótkie panegiryki wskazywały na lokalne zakorzenienie czczonych wizerunków spełniających funkcję opieki i orędownictwa. Przykładem jest modlitwa do *Matki Boskiej Borkowskiej*:

<sup>567</sup> Baranowski 2003.

<sup>568</sup> Barącz 1891, s. 154-155. W setną rocznicę koronacji w r. 1851 wydano broszurkę *Wiadomość historyczna w krótkości skreślona o cudownym obrazie Matki Boskiej przez św. Łukasza Ewangelistę malowanym w kościele Bożego Ciała WW. XX. Dominikanów we Lwowie łaskami słynącym, przy uroczystym obchodzie stoletniej pamiątki tegoż obrazu (Lwów 1851, stron 60, z ilustracją)*, po czym przedrukowano go pod nieco zmienionym tytułem: *Obraz Najświętszej Maryi Panny Matki Boskiej przez św. Łukasza ewangelistę malowany, w kościele Bożego Ciała WW. XX. Dominikanów we Lwowie łaskami i cudami słynący (Lwów 1853, w drukarni Ossolińskich, str. 281 z ilustracją)* – Kunasiewicz 1876, s. 17.

<sup>569</sup> Barącz 1891, s. 95.

<sup>570</sup> *Ibidem*, s. 260.

O PANNO chwały pełna, y Błogosławieństwá,  
 Zbaw nas od waszego złego, y niebezpieczeństwá.  
 Tyś w Zdźieszu miejsce Święte sobie zászadziła,  
 Abyś w potrzebách nášzych synow swych bronila<sup>571</sup>.

Muzyka odgrywała w kulcie bardzo ważną rolę, dlatego też starosta borkowski „Cztery tysiące summy Originalney ná Muzykę fundował / y wiele innych rzeczy kosztownych y znacznych temu nadał Kościołowi”<sup>572</sup>.

Ikony otoczone kultem bractw i zakonów stawały się obiektem adoracji połączonej ze śpiewaniem hymnów i celebracjami osobnych, specjalnych oficjów. Tak było w przypadku *Matki Boskiej* w Gudohajach [21], gdzie karmelici otrzymali od Stolicy Apostolskiej przywilej na odprawianie w każdą sobotę wotywy o NMP z Góry Karmel<sup>573</sup>. We wszystkie soboty i wigilie zakonnicy śpiewali przy akompaniamencie organ uroczystą antyfonę *Salve Regina* przed ołtarzem z ikoną, ubrani w białe płaszcze, z zapalonymi świecami w dłoniach. Do innych paraliturgicznych nabożeństw należały różańcowe, majowe i szkaplerzne. Zgodnie z dokumentem fundacyjnym, w każdą sobotę odprawiali mszę wotywną o Matce Bożej przed jej obrazem za fundatorów klasztoru. Również uroczystości odpustowe przypadły na główne święta maryjne, tj. Matki Boskiej Szkaplerznej (16 lipca), Nawiedzenia NMP (31 maja) i Narodzenia NMP (8 września).

Osobną kategorię stanowią epitety nadawane w czasach niedawnych związane z kreowaniem kultu mającego charakter ponadlokalny. Tak uczyniono w odniesieniu do *Matki Boskiej Rudeckiej* [25], która przeniesiona z seminarium przemyskiego do utworzonego dla niej sanktuarium w Jasieniu k. Ustrzyk Dolnych miała nosić miano *Matki Boskiej Królowej Bieszczad*. Nad wejściem do Bieszczadzkiego Sanktuarium Maryjnego umieszczono napis: „Matka wszystkich wypędzonych i przesiedlonych z Ojczyzny”<sup>574</sup>. Równie aktualizujący charakter ma miano ikona *Hodegetrii* w Juchnowcu, czczonej dziś pod nazwą *Matki Boskiej Królowej Rodzin*<sup>575</sup>. W Gdańsku przypomniano na tablicy poświęconej w bazylice dominikanów 13 maja 1984 roku, że ikona *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* [3] nosi miano *Zwycięskiej Matki Bożej Różańcowej*<sup>576</sup>. Obraz *Matki Boskiej Borkowskiej* na Zdzieżu nazywany był od czasów nowożytnych *Matką Bożą Pocieszenia*<sup>577</sup>, natomiast *Matki Boskiej* w Szamotułach [12] – *Pocieszycielką Strapionych*<sup>578</sup>. Obraz w Międzyrzeczu Ostrogiemskim [26] zwany był *Wobyńską Uzdrawicielką*<sup>579</sup>.

Inną pamiątką wyróżniającą koronowane obrazy były medaliki wybijane z różnych kruszców, nie tylko ze złota i srebra, ale także z miedzi. Tak upamiętniono

<sup>571</sup> Pruszcz 1662, s. 40; Pruszcz 1740, s. 46.

<sup>572</sup> Treter 1647, s. [B2v].

<sup>573</sup> Wanat 2006, s. 39.

<sup>574</sup> *Ibidem*, s. 397.

<sup>575</sup> Wilczewski 2005, s. 3.

<sup>576</sup> Kukiz 2001, s. 266.

<sup>577</sup> Janicka 2009, s. 11.

<sup>578</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 348.

<sup>579</sup> *Ibidem*, s. 114.

koronację w r. 1751 *Matki Boskiej Gdańskiej*<sup>580</sup> oraz jej setną rocznicę. Zgodnie z opisem Sadoka Barącz medaliki koronacyjne były srebrne, przedstawiające wizerunek Marii z Jezusem na awersie, zaś na rewersie herby Augusta III króla polskiego, Potockich i Mniszchów<sup>581</sup>. W samym zaś Rzymie bito medaliki z datą zezwolenia na koronację, tj. 10 grudnia 1749<sup>582</sup>.

Kult większości ikon miał charakter lokalny. Czcii takiej doświadczał obraz *Matki Boskiej Rudeckiej*, którego cuda spisywano od połowy w. XVII i wtedy też zaczęto śpiewać przed obrazem hymny i pieśni, których treść odwoływała się wielokrotnie do obrazowych symboli maryjnych, takich jak „krzak w ogniu niezgorzały wcale” – atrybutu Mojżesza, *Drabina* Jakubowa, różdżka Aarona i Jesego, *Tron Salomona* czy *Arka Testamentu*, przywoływanych wielokrotnie w długiej tradycji homiletyczno-hymnograficznej obu Kościołów, zakorzenionej w symbolicznych odniesieniach ksiąg prorockich *Starego Testamentu*, której piękną syntezę stanowiły bizantyńskie ikony *Hodegetrii* w otoczeniu proroków, Joachima i Anny oraz hymnografów, do których właśnie należał obraz rudecki. W w. XIX lud nadal gardził się „rokrocznie do cudownego obrazu Najświętszej Maryi Panny bez różnicy obrządku”<sup>583</sup>.

Taki też charakter miał kult *Matki Boskiej Sidzińskiej* [7], której reprodukcje znalazły się w licznych kapliczkach przy drogach w Paśmie Babiogórskim, a jej uroczysta introdukcja do bocznego ołtarza w kościele sidzińskim po zakończonej konserwacji 16 grudnia 2009 r. stała się swoistą manifestacją religijną, stanowiąc dalszy bodziec do rozwoju poezji panegirycznej<sup>584</sup>.

Znamiennym świadectwem kultu obrazów czy ikon były odbitki miedziorytnicze rozpowszechniane w czasach nowożytnych, propagujące kulty lokalne daleko poza ich obrębem. Wydawane były dla pielgrzymów tego typu reprodukcje *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6] czy *Matki Boskiej Gudohajskiej* [21]. Kompozycja tego typu druków była często dość podobna – oto Matka Boska z Jezusem unosi się w obrazie nad miastem lub kościołem, co oznacza to, że otacza je swoją opieką. Jako pamiątkę po uratowaniu Gliwic w 1626 r. za wstawiennictwem *Czarnej Madonny* nadano miastu nowy herb mocą przywileju Fryderyka II z r. 1629 z wizerunkiem *Matki Boskiej z Jezusem* trzymającej berło z półorłem cesarskim, który to herb wpisano w obraz wotywny w kościele parafialnym pw. *Wszystkich Świętych*, gdzie unoszony przez dwóch aniołów dominuje nad panoramą miasta, wskazując nie tylko na opiekę Marii, lecz manifestując także zwycięstwo konfesji katolickiej nad jej wrogami<sup>585</sup>. Podobnie wygląda rycina z obrazem *Matki Boskiej z Jezusem* w Gudohajach, bez szaty i koron, lecz w rokokowej ramie, unoszonym przez aniołów<sup>586</sup>. Dopiero

<sup>580</sup> Lipiński 1850, rys. 2-3.

<sup>581</sup> Barącz 1861, s. 447-448.

<sup>582</sup> Barącz 1891, s. 154.

<sup>583</sup> Kamiński 1879, s. 23; Hołyński 1877, s. 123-125.

<sup>584</sup> <<http://www.sidzina.parafia.info.pl/?p=main&what=30&PHPSESSID=71f52a506f62538797f56ea4f281e9b5>>. W niedalekiej odległości od kapliczki z repliką obrazu *sidzińskiego* w przysiółku Malinowe k. Sidziny zbudowana została kapliczka z zupełnie innym wizerunkiem *Matki Boskiej* – w typie *Kozielskiej*, niewątpliwie w związku z pacyfikacją wioski w czasie II wojny światowej.

<sup>585</sup> Kluzowicz 2005, s. 50, il. 1.

<sup>586</sup> Wanat 2006, s. 39, il. na wklejce.

w zwieńczeniu dwaj aniołowie trzymają koronę królewską poniżej otoczonego promienistą glorią monogramu „M”. W kartuszu umieszczono napis: „Obraz N. Maryi P., który na miejscu Gudhaje nazwanym w powiecie Oszmiańskim W. X. Litew. W kościele WW. OO. Karmel. Bossych [!] wielkimi słynie cudami”.

Kartusz znajduje się w centrum grafiki, zaś poniżej skromny jednoprzestrzenny kościół (zdecydowanie murowany, a nie drewniany, jak stwierdził o. Wanat – flankują go okrągłe wieżyczki komunikacyjne) w ujęciu perspektywicznym, ze stojącą nieopodal dzwonnica i krucyfiksem. W pobliżu widoczny jest mur klasztoru, a całość otoczona płotem, który dodatkowo oddziela kościół od zabudowań klasztornych. Wzór miedziorytu pochodzi z 2. poł. XVIII w., zaś jego reprodukcję wykonano w drukarni Husnika w Pradze w l. 1896-1897 na zlecenie o. Rafała Kalinowskiego, przeora klasztoru w Czernej<sup>587</sup>. Trzeba tu przypomnieć o szczególnie utrwalonej tradycji wykonywania tego rodzaju druków ulotnych właśnie w Czechach i to może zdecydowało o miejscu druku reprodukcji. Ogromna ilość tego typu konwencjonalnych wizerunków maryjnych drukowanych w Monarchii Habsburskiej stała się tematem opracowania Jana Royta<sup>588</sup>. Podobna jest tu np. rycina miedziorytnicza Engelbrechta z połowy XVIII w. z motywem obrazu NMP Pocięszycielki Strapionych, przechowywany w cesarskiej kaplicy kapucynów w Wiedniu, na którym dwóch aniołów unosi obraz Marii, gdy dwa putta trzymają nad nią banderolę z napisem *CONSOLATRIX AFFLICTORUM*, zaś dół ryciny wypełnia panorama miasta<sup>589</sup>.

#### IV.4. Zabiegi okcydentalizacyjne dokonane na ikonach

##### IV.4.1. Zmiany w warstwie malarskiej

Zwraca uwagę fakt, że wiele ikon, nie tylko w kulcie katolickim, poddanych zostało przemalowaniu w czasach nowożytnych, przede wszystkim w ciągu w. XVII. Dotyczy to nie tylko ikon w Polsce. Przykładem jest ikona *Hodegetrii* w kościele św. Symeona w Zadarze, której warstwa oryginalna, datowana na połowę w. XIII, określana jako bizantyńsko-wenecka, zakryta została całkowicie pod warstwą o cechach typowych dla malarstwa tzw. italo-kreteńskiego w w. XVII<sup>590</sup>. Inna ikona w stylu bizantyńsko-romańskim z połowy XIII w. podobnie została kilkakrotnie przemalowana i ukryta pod srebrną sukienką w r. 1670<sup>591</sup>.

Przed wszystkim zatem dodawano wówczas sukienki [zob. s. 233 n]. Zachowało się szereg z nich w lepszym stanie, aniżeli malowidła, które zakrywały. I tak np. sukienka ikony *Matki Boskiej z Jezusem* w typie *Eleusy* Błaża Juriewa z r. 1447

<sup>587</sup> Nowakowski 1902, s. 195.

<sup>588</sup> Royt 1999.

<sup>589</sup> *Ibidem*, il. 34.

<sup>590</sup> *Hodegetria*, ikona, dr. temp., 75 x 55 cm, prawdopodobnie środkowa część tryptyku, Zadar, kościół św. Symeona – Petricioli 1980, il. 20.

<sup>591</sup> *Hodegetria*, ikona, dr. temp., 72,5 x 58,5 cm, ikona przeniesiona z innego kościoła, zniszczonego w r. 1570, Zadar, katedra – *ibidem*, il. 21

posiada XVII-wieczne stemple weneckie<sup>592</sup>. Inna sukienka przeznaczona była na ikonę Marii w typie *Hagiosoritissy*, zaś ryta inskrypcja upamiętnia członków cechu drzeworytników związanych pod koniec w. XVI z kościołem zadarskim św. Piotra Starszego<sup>593</sup>. Jeszcze jedna ikona z w. XIII związana z katedrą w Zadarze także otrzymała okład srebrny wykonany w warsztacie weneckim w w. XVII<sup>594</sup>. Wspólny, wymienionym sukienkom, jest motyw aniołów podtrzymujących korony na głowach Marii.

Należy mieć na uwadze, że ikony w miarę upływu czasu stawały się coraz słabiej widoczne pod warstwą ciemniejącego werniksu<sup>595</sup>. Uwagi do ciemnego oblicza Chrystusa w wizerunku „nie ręką uczynionym” na Lateranie miały się pojawiać od XIII w., z odwołaniem do starszej tradycji<sup>596</sup>. Jak wierzone, twarz Chrystusa w innym *Mandyllionie* (ikonie ruskiej z ok. 1200 r.), przechowywanym w katedrze w Laon, miała być od początku ciemna. W liście Jacquesa Pantaléona z Troyes, późniejszego papieża Urbana IV, wysłanym w r. 1249 do siostry, przebywającej w klasztorze klauzurowym w Laon pada wyjaśnienie, iż ciemna karnacja wynika z faktu nuczania Chrystusa pod słońcem Palestyny, i tym samym miała zaświadczać o udziale ludzkiego pierwiastka w naturze Mesjasza<sup>597</sup>. Późniejszy papież antycypował tu niejako wątpliwości, które mogły wynikać z rozpowszechnienia w XIII w. wizerunków Chrystusa o jasnej karnacji, opartych na wykładni zawartej w J 8, 12: „Jam jest światłość świata”<sup>598</sup>.

Proces ciemnienia werniksu powodować musiał kolejne poprawki, ewentualnie nanoszenie nowych warstw, pod którymi pozostawały zapomniane oryginalne oblicza świętych. Znamienne, że w Rosji ich odkrywanie na przełomie XIX i XX w. zapoczątkowało naukowe badania dawnego malarstwa ikonowego.

Tak więc zbieżne są cechy ikon podkreślone w określaniu ich w pieśniach, wierszach, czy najślawniejszym z epitetów, tj. *Czarna Madonna*, który przyłgął do obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*<sup>599</sup> [6]. Od zaznaczenia tej właściwości wizerunku zaczyna się pieśń drukowana po zakończeniu prac komisji zatwierdzającej nadprzyrodzoność cudów ikony *Szamatulskiej*:

Czarna lubom iest  
 iezdem iednak wdzięczna  
 W oczach Synowskich  
 Matka nader śliczna

<sup>592</sup> Okład srebrny, 128 x 68 cm, warsztat wenecki, ok. 1682, Zadar, kościół NMP – Petricioli 2004, kat. R 12.1.

<sup>593</sup> Okład srebrny, 87 x 61,5 cm, złotnik Stjepan (Stefano) Vencon, 1597, Zadar, katedra – *ibidem*, kat. R 12.1.

<sup>594</sup> Okład srebrny, 74 x 60 cm, warsztat wenecki, 1670, Zadar, katedra – *ibidem*, kat. R 12.3.

<sup>595</sup> Ciemniejący werniks, nie tylko z resztą na ikonach, mógł być jedną z przyczyn traktowania dzieł jako starożytnych, a takowe określano często właśnie jako greckie – Jurkowlanec G. 2009b, s. 89. W. XIX sięgają z kolei określenia „czarny krucyfiks” wobec dzieł wtórnie przemalowanych – w kościele św. Jakuba w Toruniu oraz wawelskiego krucyfiksu św. Jadwigi – Raczkowski 2005, s. 119.

<sup>596</sup> Kessler 2007, s. 231.

<sup>597</sup> Tekst łaciński: Grabar 1931, s. 8; Kessler 2007, s. 232.

<sup>598</sup> Kessler 2007, s. 233.

<sup>599</sup> Zob. Maniura 2004, il. 5; zdjęcie obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* przed konserwacją.



Sprawiedliwości Słońce mie przeieło  
 I twarzy moiey nie coprzypaliło  
 Nie uwazaycie odmiany takowey  
 Jest to albowiem Dzieło Boskiey głowy<sup>600</sup>.

Trzeba przy tym zwrócić uwagę na symboliczne przesłanie pierwszych słów, odnozących się tak w przypadku obrazu z Breżnic (czes. Brežnice), jak i kopii w sokalskim wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej* do tekstu *Pieśni nad Pieśniami: Nigra sum sed formosa filie Jerusalem*<sup>601</sup>.

Opis wyglądu z kolei wnętrza kościoła rudeckiego [25], w którego ołtarzu głównym również czczona była ikona, pozostawił sam Aleksander Fredro, pochowany w tamtejszej kaplicy Trójcy Świętej, 19 lipca 1876 roku. Tu zawarł informację o poczerńiających obrazach należy rozumieć dosłownie:

Rok po roku zbiegły lata,  
 Już mi zostaje nie wiele;  
 Znowu kłęczę w tym kościele,  
 Gdzie grób ojca, matki, brata.  
 Wkoło pociągam oczyma,  
 Nigdzie w niczem zmiany nie ma:  
 Ta sama barwa kościoła,  
 Te same czarne obrazy,  
 Te kolanami dokoła  
 W koryto wyryte głązy,  
 Wszystko, wszystko jest jak było,  
 Ażem się spytał sam siebie:  
 czy mi się życie nie śniło?<sup>602</sup>

Naturalnie czernieniu ulegały praktycznie wszystkie płótna zawieszane w świątyni, jednak cechy werniksów pokrywających ikony nadawały im szczególnie charakter „czarnych desek”<sup>603</sup>. Piotr Pruszczyk opisujący Matkę Bożą w ikonie *moskiewskiej* przechowywanej u dominikanów w Klimontowie zauważył, iż obraz „jest Grecki postacią malowany przez mierną czarność” [10. Wypis 1]. Gdy natomiast ikona-obraz *Biecka* [27] została w r. 1954 poddana konserwacji, stwierdzono, że przedstawia

<sup>600</sup> *Wielkimi wstawiona Cudami...* 1687, *loc. cit.*

<sup>601</sup> Zob. przyp. i s. 25 i przyp. 62, 292. Słowa te, zapisane na nimbie *Matki Boskiej* z Breżnic, św. Bernard odnosił do Marii jako alegorii Kościoła – *Bohemia...* 2006, s. 47.

<sup>602</sup> Cyt. za: Pełka 1901, s. 346. Wiersz, który napisany u schyłku życia jest świadectwem przywiązania do stron rodzinnych, gdyż Rudki, wniesione w dom Fredrów przez Teresę Urbańską, stanowiły ich posiadłość w w. XIX-XX, i dlatego też często pojawiały się we wspomnieniach literacko usposobionej rodziny, utrwalonych wielokrotnie w formie pamiętników. Zofia z Fredrów Szeptycka, *Wspomnienia z lat ubiegłych*, Wrocław 1967; Maria z Fredrów Szembekowa, *Niegdyś... Wspomnienie moje o Aleksandrze Fredrze*, Lwów 1927; Jan Aleksander Fredro, *Wspomnienia*, dodane do pamiętników Szembekowej od s. 105.

<sup>603</sup> Władimir Solouchin (1924-1997) przyjął to określenie za tytuł swojej książki odkrywającej wartość dawnych ikon i wydanej w trakcie umiarkowanej politycznej odwilży w Rosji. Autor odwołał się we wspomnieniach do przygnębiającej praktyki z lat dzieciństwa zatapiania dla zabawy w rzece owych „czarnych desek” przez dzieci z wioski.

*Czarną Madonnę z XIV wieku*<sup>604</sup>, a nazwę tłumaczono czarnym kolorem karnacji rąk Marii i Jezusa. W r. 1966 zauważono, że *twarz Matki Boskiej Dzierżgowskiej jest przyczerniała* i zdecydowano o jej odnowieniu<sup>605</sup>. To samo w przypadku ikony dwustronnej w Lesku [8]: „Czytelność obrazów była znacznie utrudniona przez zbrunatnienie warstwy werniksu i spiecenie jej płomieniem świec [...]”<sup>606</sup>.

Ikony musiały być zatem z konieczności poddawane modyfikacjom, które w warsztacie zachodnim prowadziły generalnie do okcydentalizacji (Klimontów; Nawra?, Ostrowno?). Zdaniem Roberta Maniury zabiegu tego dokonano na wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej* wręcz świadomie, pod pretekstem naprawy zniszczeń po ataku husytów, w celu niejako ponownej rebaptызacji i pozbawienia jej cech wschodnich<sup>607</sup>.

W warsztacie wschodnim zabiegi te miały na celu wzmocnienie cech malarskich kosztem graficznych, typowych dla dawniejszego malarstwa<sup>608</sup>. Ta druga prawidłowość, dotąd nieopisana, uchwytana jest na materiale zabytkowym z terenu Podkarpacia, czego przykładem jest ikona w dawnej cerkwi pw. św. Dymitra w Czarnej. Wydaje się ona być modelowym przykładem ikony XVI-wiecznej, która zyskała kolejną warstwę malarską w połowie w. XVII, w której twarze Marii i Jezusa stały się pełniejsze, zaróżowione, bardziej malarskie zgodnie z ówczesnym kanonem estetycznym obowiązującym w środowisku lwowskim<sup>609</sup>. Zdaniem Pawła Pencakowskiego, ten niewątpliwie uchwytany proces przekształceń polegał w odniesieniu do dzieł w kościołach w dużej mierze na upodabnianiu

różnych wiekowych malowideł do czczonych na naszym [tj. w Małopolsce – M.P.K.] terenie i zalecanych przez hierarchię kościelną świętych obrazów maryjnych, przez dokonywanie w ramach nowożytnych restauracji zmian kompozycji, kolorystyki, ikonografii, podając jako przykład przeobrażenia, jakim poddana została ikona bałkańska u sióstr klarysek w Krakowie, którą miano przekształcić w duchu ogólnego podobieństwa do „wzorcowych” *hodegetrii* małopolskich<sup>610</sup>.

Autor uznał przekształcenia, jakim poddano m.in. obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* oraz wspomnianą ikonę u klarysek [4], jako antecedencje rozpowszechnionej w epoce kontrreformacji praktyki odnawiania obrazów, figur, malowideł ściennych<sup>611</sup>. Biorąc jednak pod uwagę podobne przekształcenia, jakim poddawano ikony w środowisku grecko-katolickim i prawosławnym u schyłku XVII i w ciągu XVIII w., wydaje mi się, że problem należałoby traktować szerzej, jako próbę dostosowania anachronicznych w odbiorze dzieł do nowych gustów, których wyrazem

<sup>604</sup> Smoleń 1959, s. 90.

<sup>605</sup> Grabek 2000, s. 49.

<sup>606</sup> Hirszenberg 1970, s. 61.

<sup>607</sup> Maniura 2004, s. 44; 57-60; Jurkowlanec G. 2009b, s. 86.

<sup>608</sup> W przypadku obrazu *Matki Boskiej z Ostrowna* już po II wojnie światowej „Artysta usunął z twarzy Maryi późniejsze przemalowania, które nadawały jej bardziej subtelny wygląd. W ten sposób przywrócono wygląd bardziej zbliżony do pierwowzoru” – Świerdzewska 2004.

<sup>609</sup> Kruk 2009d, s. 227-228.

<sup>610</sup> Autor powołał się przy tym na opracowanie konserwatorskie – Malska 2000, s. 11-12.

<sup>611</sup> Pencakowski 2009, s. 243.

w odniesieniu do dzieł malarskich tak zachodnich, jak wschodnich były formy bardziej plastyczne, m a l a r s k i e, przestrzenne. Autor wspomina z resztą o rozjaśnieniach ażurową, półprzezroczystą warstwą malarską karnacji i partii szat oraz poprawianiu złoceń, wyciągając jednak nieco pochopny wniosek co do ikony *Matki Boskiej* u krakowskich klarysek, iż w skutek wielokrotnych przemalowań „na koniec upodobniła się kolorystycznie do popularnej małopolskiej Hodegetrii w błękitnym płaszczu”, gdy w istocie taki jest kolor maforionu w warstwie najstarszej, ikonowej, stanowiąc skądinąd o jej wyjątkowości<sup>612</sup>. Bardziej intrygującą innowacją był dodany w warstwie chronologicznej VI malowidła (w. XVII ?) krzyż nad głową Marii, który w połączeniu z przemalowaniem maforionu w duchu zachodnim mógł wskazywać na chęć upodobnienia obrazu do rzymskich pierwowzorów „starożytnych” wizerunków maryjnych<sup>613</sup>. Równocześnie w partii tła powstały grawerunki wskazujące na zbieżne wzory ze spotykanymi w ówczesnym malarstwie tablicowym Małopolski<sup>614</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że w tym samym czasie, co obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej*, tj. w r. 1430 poddano w Krakowie przekształceniom czeski obraz bizantyzujący z Roudnic. Jerzy Gadomski ocenił, że dokonany

zabieg częściowego przemalowania, chociaż nie zatarł cech pochodzenia wschodniego, pozostawionych jako pożądane świadectwo dawnej metryki obrazu – w łagodnym, charakterystycznym dla stylu miękkiego modelunku twarzy i rąk był w istocie przejawem stylowej okcydentalizacji, odpowiadającej gustom aktualnych właścicieli, tzn. konwentu krakowskich kanoników<sup>615</sup>.

Bogate dzieje przemalowań ikon-obrazów i ich ponownych pozłocień odsłaniają zatem dopiero prowadzone w XX w. prace konserwatorskie<sup>616</sup>, natomiast informacje o zmianach w warstwie malarskiej analizowanych obrazów pochodzące z czasów dawniejszych są z reguły dość skąpe. Tak więc dzięki informacjom zawartym w archiwum dominikanów w Krakowie wiadomo o przemalowaniu obrazu-ikony *Matki Boskiej* w typie *Hodegetrii* [3] u dominikanów lwowskich 8 kwietnia 1652 r.:

*Conclusum est 2-do Ex zelo erga Beatissimam Virginem Mariam petiit ARP. Prior [Hipolit Zaklika – R. Świechowski] sibi concendi reformationem Imaginis S-mae Virginis et hos ex*

<sup>612</sup> *Ibidem*, loc. cit.; zob. Malska 2000, rys. 2 i s. 46: „w partii płaszcza Marii położono najciemniejszy ton błękitu, w partii himationu Dzieciątka – ugię”. Faldy szat utworzono metodą nakładania coraz jaśniejszych smug tego samego koloru. Maforion Marii był wielokrotnie przemalowywany: w XV nałożono II warstwę malunku błękitem (indygo) – *ibidem*, rys. 3; następnie III warstwę purpurą – *ibidem*, rys. 4; oraz kolejne warstwy odnoszone do w. XVII-XVIII: warstwę IV – błękitem (azuryt) – *ibidem*, rys. 5; warstwę VI błękitem (smaltą) – *ibidem*, rys. 7; i jeszcze raz błękitem warstwę VII – *ibidem*, rys. 8.

<sup>613</sup> Malska 2000, s. 12, zgodnie z sugestią B. Gumińskiej.

<sup>614</sup> Malska 2000, loc. cit. Zgodnie z sugestią M. Kruka.

<sup>615</sup> Gadomski 2001, s. 326. Jako przykład podobnych działań Autor podał ikonę *Hodegetrii* czczonej w Liège oraz obraz w Krzeszowie.

<sup>616</sup> Np. na ikonie *Matki Boskiej Dzierzgoskiej* R. Kozłowski zidentyfikował trzy warstwy złoceń – Grabek 2000, s. 56. O stanie ikony *Zaśnięcia Matki Boskiej* w klasztorze krakowskich franciszkanów: „powierzchnia obrazu jest zabrudzona, kolorystyka niewidoczna” – Sarkowicz, Budziaszek 2008-2009, s. 8.

*proprio Sumptu et industria sua. Resp. ad 2-dum concesserunt imo laudaverunt zelum erga SS-mam Virginem Adm Rndi P. Prioris dantes ipsi licentia ad immutanda clenodia minus necessaria in ea Imagine afixa*<sup>617</sup>.

Dokładniej analizował obraz ks. Wacław z Sulgostowa, który zauważył, że

prawdopodobnie obraz ten dawniej, może bardzo dawno, był przemalowany, czego dowodzą później nałożone grube farby – zwłaszcza na obliczu Matki Bożej: okrywające go szaty srebrne nie pozwalają sądzić o malowaniu całego obrazu. Ręce u Matki Bożej i u Jezusa są dodane z drewnianej płaskorzeźby, pomalowane barwą ciemną, a miarkując po danym lustrze, muszą być świeże utwory, może z czasu koronacy 1775 r.<sup>618</sup>

Owe ręce miały być wykonane z blachy<sup>619</sup>, na co warto zwrócić uwagę z racji nawiązania do wczesnochrześcijańskiej, a dziedziczonej po czasach pogańskich, praktyki podkreślania w ten sposób intercesyjnej roli Marii, znanej z bazyliki św. Demetriusza w Salonikach i wizerunku Marii w Panteonie, w której złotą blachą przykryta była jej prawa dłoń<sup>620</sup>.

Wówczas to z oryginalnego obrazu widoczne były tylko twarze Marii i Jezusa, pozostałe partie były obite blachą. Sukienki, korony, berło i globus dodano niewątpliwie w związku z koronacją. Co ciekawe, w srebrze powtórzono greckie hierogramy Marii i Jezusa, zatem zadbane o ich replikę na nowym srebrnym tle, jako swego rodzaju świadków starożytności obrazu. Zachowane zdjęcie z l. 60. XX w. wskazuje na to, że jeszcze wówczas warstwa oryginalna obrazu pozostawała ukryta pod przemalowaniami zupełnie zmieniającymi charakter wizerunku. Grubo nałożona farba zatarła finezyjny modelunek, tu mocno przerysowany, tak, że obraz nabrał cech niemal prymitywnych. Efekt znanych zabiegów zmiękczejących pierwotny, surowy wyraz wizerunków znalazł odbicie w opisie karty inwentarzowej, gdzie podkreślono, że „karnacja obu twarzy jest śniada, zaróżowiona w rozjaśnionych, wypukłych partiach policzków, czoła, nosa i brody, z którymi łagodnie kontrastują delikatne, brunatne cienie”<sup>621</sup>. Poza sukienkami i koronami, które dodawano jak w innych przypadkach, gdy stare zostawały skradzione wiadomo o nowej ramie obrazu dodanej w l. 1905-1914<sup>622</sup>. Pełnej konserwacji obrazu w połączeniu ze zdjęciem sukienek dokonał w l. 1967-1968 Lesław Szolginia.

W opisanych wyżej standardach mieszczą się zabiegi dokonane na ikonie *Bieckiej*, o których zaświadcza dokumentacja konserwatorska z r. 1955<sup>623</sup>. Wówczas tło ikony zaklejone było czerwonym pluszem, który wystając ponad deskę tworzył półkoliste zwieńczenie, zastosowane do większej niż obraz ramy, tworzące aureolę wokół głów Marii i Jezusa. W ramach prac konserwatorskich usunięto wspomniany

<sup>617</sup> ADK, sygn. Lw 4, 8.04.1652, cyt. za: Świętochowski 1969, s. 93, przyp. 69; Kwiatkowska 2008, s. 17.

<sup>618</sup> Nowakowski 1902, *loc. cit.*

<sup>619</sup> Szolginia 1967/68, s. 6-7; Kwiatkowska 2008, s. 29.

<sup>620</sup> Sansterre 1997, s. 111.

<sup>621</sup> Kunicka 1965.

<sup>622</sup> *Ibidem.*

<sup>623</sup> Erdman 1955.

plusz z tła obrazu, które po odsłonięciu okazało się bardzo zniszczone, pokryte grubą warstwą kleju zwierzęcego, pozostałego po przyklejeniu aksamitu. Podjęto też próbę usunięcia przemalowań, których były w sumie trzy warstwy. Dwie górne były olejne, natomiast najstarsza – temperowa.

W stosunku do opisanej trzeciej warstwy w warstwie drugiej Maria ma zielono-błękitny płaszcz maforium z ornamentem ciemno-błękitnym. Tego koloru trzy gwiazdy pięcioramienne umieszczono – dwie na prawym, jedną – na lewym ramieniu Marii. Suknia Marii czerwona z złotym otokiem wokół szyi, zaś koszulka Dzieciątka biała pod czerwonym płaszczem, w ręku Jezusa czerwona księga. Tło było złote, wytłaczane, złoto płatkowe kładzione było bezpośrednio na pierwotnym srebrze. Koloryt owalnej twarzy Marii jasny, biało-różowy powtarza konwencję warstwy pierwszego przemalowania.

Pierwsza przemalówka, prawdopodobnie XVII-wieczna, powtarza schemat kompozycyjny wcześniejszej warstwy, Maria ma brązowo-czerwone maforium. Tym razem układ fałdów jest miękki, skontrastowany z sztywnie założonymi złotymi ozdobami nad czołem Marii – dwiema rozetkowymi gwiazdami. Maforium ma podszewkę ciemnoblękitną, w podobnym kolorze jest suknia Marii. Jezus ma koszulkę białą o długich luźnych rękawach, okryty bardzo graficznie potraktowanym płaszczem. Twarze obu postaci potraktowane zostały bardzo plastycznie z domieszką różowych tonów. Jest to zabieg znamieny, odpowiadający konwencji XVII-wiecznej, do której dostosowywano ikony wcześniejsze. Tło oryginału jest srebrne, wytłaczane.

Okazją do powstania opisanych przemalowań były niewątpliwie rozmaite renowacje. Dotyczyły z resztą także ikon, pozostających w kuldzie Kościoła obrządku wschodniego. Przykładem jest ikona *Matki Boskiej* w Łosicach, datowanej na połowę w. XVII, która miała być całkowicie przemalowana podczas „konserwacji” w r. 1778<sup>624</sup> [39]. Inna ikona, która trafiła do Wrocławia [31], została w r. 1750 poddana zabiegom upiększającym:

*Hanc sacram Iconem monilibus, et Sertis, lista Angelisq(ue) exornari fecit An. 1750 die 8 Decemb(ris) aeternum devotu(s) cliens Fr: (ater) Ludovic (us) Antoni(us) Capuo (?).p.l. Guard(ianus) et Custos mp [manu propria]*<sup>625</sup>.

W r. 1781 zabiegi ponowiono, na nowo pozłacając nimby Marii i Jezusa<sup>626</sup>. Tak samo obraz „Matki Boskiej Chełmskiej wszystkim był niedgdy blachami szczerzo złotem obity, perlami i drogimi kamieniami przyozdobiony”<sup>627</sup>.

Jak dowodzą przykłady przemalowań tak XVIII-, jak i XIX-wiecznych, trwałe było upodobanie do rysów miękkich i różów na policzkach, co najlepiej chyba wyraził ks. Sadok Barącz, pisząc o malowanym na drzewie cypryсовym obrazie *Matki Boskiej* w Borku na Zdzieżu: „Twarz Maryi śniadej cery z licami różowemi.

<sup>624</sup> Średzińska 2005, s. 117.

<sup>625</sup> „Tę święta ikonę klejnotami, wieńcami, ramą i aniołkami ozdobić kazał w roku 1750, dnia 8 grudnia, na zawsze oddany sługa Brat Ludwik Antoni Capuo (?) Gwardian i Kustosz (ręka własna). Inna informacja zapisana na ikonie wskazuje na jej kolejne” – Onichimowska, Groniek b.d., s. 3.

<sup>626</sup> *Ibidem, loc. cit.* Tamże szczegółowy opis prac wykonanych przy ikonie.

<sup>627</sup> Barącz 1891, 44.

W oczach przebija łagodność cudowna, mile spoglądająca na przybyłych pątników, a pod względem sztuki jest wzorową<sup>628</sup>.

#### IV.4.2. Ornament tła i obramień zachodni – wtórny i oryginalny

Ornament pokrywał przede wszystkim sukienki, które pojawiały się jako świadectwo wzmoczonego kultu, a co zostało opisane powyżej. W odniesieniu do tego typu zdobień zwraca uwagę powtarzalność ich dookreślenia jako wyrobów a u s z p u r s k i c h, czyli wykonanych w pracowniach złotniczych Augsburga. Nakładane w XVII i XVIII stuleciu, dekorowane były zwyczajowo stylizowanym, roślinnym, ornamentem barokowym.

Modelowym przykładem działań zmieniających charakter ikony są te dokonane na obrazie *Jasnogórskim*, który w wyniku naprawy po 1430 r. zyskał domalowane na sukni i płaszczu Matki Boskiej lilie, zaś nimby i tło zostały zasłonięte blachami ze scenami Zwiastowania i Bożego Narodzenia oraz Naigrawania i Biczowania<sup>629</sup>. Dodano nową ramę z wygrawerowanym motywem laski sękatej oplecionej liściastą wicią. Godne uwagi jest zatem, że motyw ten funkcjonujący w obiegu repertuaru wzorów późnogotyckich<sup>630</sup> znalazł się na oryginalnej ramie w ikonie *Matki Boskiej Rudeckiej* z 1. poł. XVI w.<sup>631</sup>, co w tym przypadku można tłumaczyć późną popularnością form gotyckich w malarstwie ikonowym ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej. Mięśisty z początku ornament przybierał w późnych dziełach gotyckich formę *astwerku*: suchą, postrzępioną, płaską i tak też prezentuje się na ikonach<sup>632</sup>. Charakterystyczny dla późnego gotyku i typowy na ramach małopolskich obrazów tablicowych, np. w obrazach tzw. Mistrza Rodziny Marii z początku w. XVI czy zachowanych na terenie Spisza np. w szeregu nastaw ołtarzowych kościoła św. Idziego w Bardiowie, obecny jest też w wielu ikonach datowanych na w. XVI. Podobny w charakterze jest również ornament tła w postaci rytego w gruncie, falistego pędu roślinnego, zwieńczonego kwiatem. Obecny jest w tej postaci m.in. w tle gotycko-renesansowej *Hodegetrii* w Graboszycach<sup>633</sup>.

Popularność gotyckich form potwierdzona jest także w przypadku ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* z Terła, w której dekoracyjne zwieńczenie ma postać gotyckiej arkatury wspartej na laskowaniu odgraniczającym zarazem pole środkowe ikony od pól bocznych<sup>634</sup>. Tu pojawia się problem tzw. długiego trwania określonych rozwiązań stylowych, interpretowanych niekiedy jako świadoma archaizacja mająca podkreślić starożytność dzieła. Podobnie jak w przypadku XVII-wiecznej architektury,

<sup>628</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>629</sup> Różycka-Bryzek 1990, s. 46-47; Żmudziński 2007, il. 2.

<sup>630</sup> Różycka-Bryzek 1990, il. 14.

<sup>631</sup> Kruk 1995, s. 25-46, il. 1-3; Kruk 2000, poz. 14.

<sup>632</sup> Por. motyw zdobniczy np. na ornacie z tkaniny florenckiej z kościoła św. Marka w Krakowie (ok. 1480, Gieysztor 1987, il. 29), filigranowy motyw na stopce kielicha z Wieliczki (ok. 1480-1490: *ibidem*, il. 54) lub maswerk w kwaterze *Kazania św. Jana Chrzciciela* tryptyku w kościele św. Floriana w Krakowie (1518): Chrzanowski, Kornecki 1989, il. 27.

<sup>633</sup> Masfalska 1974.

<sup>634</sup> Kłosińska 1973, kat. i il. 30; Kruk 2000a, poz. 30

chodziłoby tu raczej jednak właśnie o długie trwanie określonych rozwiązań, aniżeli chęć podkreślenia starożytności obrazu czy budowli, choć oczywiście mogło jej dobrze służyć. I tak np. Irena Rolska Boruch w analizie obrazu *Kiljańskiego* widziała opracowanie detalu jako pokrewne sztuce gotyckiej, wpisujące dzieło do gotyzującego nurtu sztuki w. XVII, charakterystycznego dla twórczości zakonnej<sup>635</sup>.

Innym zjawiskiem była recepcja pewnych rozwiązań technicznych, które związane rodowodem ze sztuką bizantyńską były adaptowane na Zachodzie. Długo np. popularny w sztuce Itali typ zdobienia powierzchni dzieł sztuki reliefowego (*pastiglia*) poprzez odciskanie ornamentu w specjalnej masie plastycznej przygotowanej z mieszaniny różnych składników, najczęściej minii i białej glinki rozdrobnionej olejem, wynaleziony został na peryferiach Cesarstwa Bizantyńskiego, przeniesiony przez krzyżowców i rozpowszechniany od XIII w. w malarstwie Katalonii, Neapolu oraz Florencji, Sieny i Pizy<sup>636</sup>.

Nawarstwienia dekoracji uchwytnie są na ikonie mozaikowej przechowywanej w klasztorze sióstr klarysek w Krakowie, na którą nałożono listwę z aplikowanymi w narożach okrągłymi plakietami z symbolami ewangelistów, dwoma plakietami z ukrzyżowaniem na środku listew poziomych oraz pełnoplastycznymi figurkami aniołów, św. Barbary i Katarzyny. Plakiety okrągłe datowane są na połowę w. XIV, listwy i aplikowane figurki na w. XVII<sup>637</sup>.

Nowe ramy dodawane były z reguły w przypadku ikon-obrazów przenoszonych z Kresów. Przykładem takim jest obraz *Matki Boskiej Jurowickiej*, który zyskał nowe, srebrne, trybowane ramy w r. 1908 [40], zanim umieszczono go w kaplicy bocznej kościoła św. Barbary w Krakowie<sup>638</sup>. Wykonane według projektu Ignacego Sikory przez Marcina Jarzę nawiązują do architektonicznych łuków triumfalnych w stylu renesansowym, co podkreśla stylizowany ornament roślinny w układzie kandelabrowym, umieszczony na płaszczyznach pilastrów. Wyraźne przesłanie aktualizacyjne zawiera łacińska inskrypcja umieszczona na cokołach pilastrów: *OLIM IVREVICIIS FVLCEBAT / NUNC CRACOVIAE SPLENDET*.

#### IV.4.3. Dodane znaki: herby, inskrypcje, inicjały

Herby można traktować jako szczególną manifestację zamawiających czy właścicieli<sup>639</sup>. Proces wprowadzania herbów do obrazów był obyczajem zachodnim,

<sup>635</sup> Rolska-Boruch 1993, s. 146. Zagadnienie to aktualne jest jednak przede wszystkim w odniesieniu do architektury. Nie było to przy tym zjawisko obejmujące jedynie tereny Rzeczypospolitej, czego ilustracją może być właśnie wspomniana ikona z Terła mająca w swojej warstwie stylistycznej wiele cech wspólnych ze sztuką Mołdawii, w której formy gotyckie pozostawały w szerokim użyciu w architekturze XVI i XVII wieku. Trzeba zatem wskazać, że zapożyczanie elementów dekoracji późnogotyckiej występowało równoległe na kilku innych obszarach styku kultury ortodoksyjnej z łacińską, m.in. w Mołdawii, na Cyprze, czy Krecie. W tym ostatnim przypadku wypracowano wyrafinowany „hybrydowy” model łączący cechy malarstwa gotyckiego z bizantyńskim, odpowiadający gustom zamawiających te obrazy odbiorców zachodnich – Chatzidakis N. 1988, s. 49.

<sup>636</sup> Czyżewski, Walczak 2008, s. 250.

<sup>637</sup> *KZSP IV* 1971, 2, s. 63, il. 883-889; Gradowski, Pielas 2006, I, s. 364, poz. kat. 251/44.

<sup>638</sup> Paszenda 1985, s. 170, 230; Sienkiewicz 1985d.

<sup>639</sup> Rozważania nt. związku herbu z portretem – Belting 2005 [2007], s. 142 n.

naśladowanym w środowisku ortodoksyjnym przede wszystkim w strefach styku obu kultur i z inicjatywy przede wszystkim nowych właścicieli ikon. Nie malowano ich na ikonie, lecz umieszczano na srebrnych sukienkach nakładanych na obraz. Manifestację tego typu można dostrzec w przypadku ikony w Międzyrzeczu Ostrogskim [26], do której przytwierdzono u dołu herb Pogoń z łacińską inskrypcją odnoszącą zasięg cudownego oddziaływania ikony na cały Wołyń. Ten sam herb znalazł się również na odwrociu obrazu *Matki Boskiej Borkowskiej*<sup>640</sup>. Z ikony-obrazu *Matki Boskiej Dzierzgowskiej* zachowała się sukienka srebrna, trybowana z początku XVIII w. z umieszczonym herbem Ossoria i literami: *W.Ch.R.*, którą zdjęto i umieszczono na kopii obrazu, pełniącej rolę feretronu<sup>641</sup>.

W przypadku ikony *Matki Boskiej z Jezusem* w Kowalowicach [16] jest to manifestacja szczególna, polegająca na ozdobieniu srebrnej sukienki, prawdopodobnie w XVII w., dwoma herbami w wieńcach laurowych: herbem Syrokomla rodu Petrycych oraz herbem Akademii Krakowskiej. Można tylko przypuszczać, że stało się tak najprawdopodobniej z inicjatywy Sebastiana Petrycego, doktora tejeże uczelni, który ozdobił ikonę, przywiezioną zapewne przez siebie z Moskwy na początku w. XVII [zob. s. 64-65]. Umieszczenie herbu instytucji mogło dowodzić, że związek z nią doktor Petrycy najwyraźniej sobie szczególnie cenił i być może w ten sposób chciał wyrazić dumę wynikającą z faktu, że był tejeże uczelni absolwentem<sup>642</sup>.

W polemice z najstarszymi ustaleniami Adama Chmiela co do genezy herbu uniwersyteckiego, Zenon Piech ustosunkował się do szeregu sugestii, co do daty pojawienia się dwóch skrzyżowanych berel w tarczy herbowej, ich charakteru jako berel rektorskich bądź królewskich oraz recepcji herbu w nowożytnej ikonografii. Jego zdaniem, mimo utrwalonego w XVI w. poglądu, że są to berla królewskie związane z osobą króla Władysława Jagielly, odnowiciela Akademii, jako widomy znak królewskiej fundacji, nie ulega wątpliwości, że rację miał Chmiel uważając je jednak za rektorskie, gdyż w swojej formie nawiązywały do autentycznych berel rektorskich. Jego barwne wyobrażenie zawiera *Herbarz* Erazma Kamienia, będący redakcją tzw. *Klejnotów Długoszowych*: dwa skrzyżowane żółte berla na błękitnym polu – w rękopisie lwowskim, zaś w polu czerwonym – w rękopisie warszawskim<sup>643</sup>. Joachim Bielski w *Kronice Polskiej* zanotował: „Nosi za to herb to Kollegium Krakowskie dwoje sceptra królewskie na Krzyż”.

Herb w ikonie *Kowalowickiej* prócz skrzyżowanych berel posiada unoszącą się nad nimi koronę, która – według Chmiela – wprowadzona miała być do herbu Akademii dopiero w 2. połowie XVII w., gdy sporządzono nowe pieczęcie uniwersyteckie, po zaginięciu starych w czasie okupacji Krakowa przez wojska szwedzkie

<sup>640</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 160.

<sup>641</sup> *KZSP* III 1966, 12, s. 11; Hadamik i in. 2007, s. 132.

<sup>642</sup> Herb Akademii Krakowskiej pojawia się w ikonografii po 1400 r., w związku z fundacją jagiellońską. Z XV w. pochodzą cztery pieczęcie, z których dopiero ostatnia prezentuje herb Uniwersytetu przedstawiający dwa skrzyżowane berla, a pierwsza wzmianka o pieczęci rektorskiej z berłami pochodzi dopiero z 1485 r. – Piech 2005b. Jeden z najstarszych, jeśli nie najstarszy, znany zabytek herbu Uniwersytetu Jagiellońskiego pochodzi ze średniowiecznego budynku Collegium Minus, zachowany w postaci kamiennej tarczy z wyobrażeniem dwóch skrzyżowanych berel. Ten płasko rzeźbiony herb z końca XV w. umieszczony był pierwotnie w obrębie portalu wejścia znajdującego się dawniej przy ul. Jagiellońskiej – Niemiec 2008, s. 24. Autor powołał się przy tym na opinię prof. Karola Estreichera.

<sup>643</sup> Piech 2005b.



w 1656 roku. Niemniej Piech wskazał, że motyw korony istniał już wcześniej, lecz nie był wzmiankowany przez piszących o herbie autorów XVI-wiecznych, czego przykładem jest drzeworyt w *Herbach Królestwa Polskiego* Jana Aleksandra Górczyna, zaś większa intensywność jej występowania w 2. połowie XVII w. pojawia się w czasie w umocnieniem korony w herbie Krakowa, co w trudnych dla miasta i uniwersytetu czasach miało podkreślić królewskie związki tak miasta, jak i uczelni zmuszonej do rywalizacji z nowymi ośrodkami nauczania<sup>644</sup>.

Wobec powyższego, niezwykle ozdoba omawianej ikony skłania do zwrócenia uwagi na przyjęte w tym zakresie obyczaje w środowisku zachodnim i ortodoksyjnym.

Obrazy zdobiono, co zrozumiałe, przede wszystkim jednak herbami rodzowymi, często dodawanymi później do istniejących już obrazów<sup>645</sup>, należących od kilku pokoleń do określonej rodziny. Herb malowano od razu lub domalowywano na obrazie po uzyskanej nobilitacji w celu podniesienia prestiżu rodu. Zjawisko to zaobserwowano na przykładzie ołtarzy fundowanych do kościołów Gdańska w późnym średniowieczu i epoce nowożytnej. Do najbardziej spektakularnych przykładów należy tzw. Duży Ołtarz Ferberów z końca XV w., gdzie herb towarzyszy wielopostaciowemu zgromadzeniu przedstawicieli tego rodu, potomków Jana Ferbera, burmistrza gdańskiego, któremu towarzyszy napis na wstędze: *non...ecce peccavi, rex misere(re)*<sup>646</sup>. Przedstawieniu towarzyszą całopostaciowe ujęcia patronów fundatora – św. Janów Ewangelisty i Chrzciciela. Inną kategorią zabytków, w których wprowadzano herby były epitafia łączące obrazy dewocyjne z portretem zmarłego oraz inskrypcją wotywną, wyparte w ciągu w. XVII przez pomniki epitafijne i epitafia inskrypcyjne<sup>647</sup>.

W epitafium obrazowym Demoet von der Beke, najstarszym zachowanym w Gdańsku, powstałym ok. 1425 r. z przeznaczeniem do powieszenia u wejścia do kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic w Bazylice Mariackiej, zobrazowano zmarłą żonę burmistrza Gerta von der Beke z trzema córkami, protegowanymi przez patronkę dobrej śmierci, świętą Barbarę i klęczącymi przed Apokaliptyczną Madonną<sup>648</sup>. U stóp niewiasty umieszczone zostało godło rodowe von der Beke, które wraz z całym obrazem zostało odnowione, a obraz umieszczony w manierystycznej ramie przez potomka burmistrza – Hermana de Beke w połowie XVII wieku. W obu przypadkach dwóch rodów, które po przybyciu z Nadrenii zrobiły karierę w Gdańsku, fundacje służyły podniesieniu prestiżu rodu, świadcząc przy tym o wczesnej recepcji wzorów niderlandzkich. Udokumentowaniem tych aspiracji były herby

<sup>644</sup> Herb najczęściej pojawiał się na stronach ksiąg uniwersyteckich (*Promotionum i Diligentiarium*), w których umieszczano sceny alegoryczne odnoszące się do zalet życia uniwersyteckiego, kariery i nagród czekających absolwenta, którym często towarzyszył motyw herbu ze złotymi berłami w polu czerwonym. Herb uniwersytecki stał się niezmiernie popularny: umieszczany na insygniach władz rektorskich i dziekańskich, także rozmaitych przedmiotach związanych z uniwersytetem, był łączony z herbami profesorów i absolwentów – *ibidem*.

<sup>645</sup> Np. bliżej nieokreślony herb domalowano do XIV-wiecznego tryptyku tzw. Estouteville, być może szkoły kolońskiej z ok. 1400 r. w posiadaniu The Courtauld Institute – Villers, van Heemstra, Reynolds 1997, s. 669. Zdaniem autorów herb dodano być może wówczas, gdy tryptyk sprezentowano kościołowi lub wybranemu konwentowi, aby przetrwała pamięć o fundatorach i modlitwy o ich zbawienie – *ibidem*, s. 675.

<sup>646</sup> Hirsch 1843, s. 404. Bojaruniec 2005, s. 2: „Oto zgrzeszyłem, królu bądź miłosierny”.

<sup>647</sup> Cieślak 1983, s. 296.

<sup>648</sup> Pionierskie omówienie tego zabytku: Bojaruniec 2005b.

umieszczone na fundowanych dziełach z intencją, którą najlepiej wyraża inskrypcja Hermana zapisana na ramie epitafium Demoet informująca, że wykonał „na znak pamięci nobilitacji krewnych renowację epitafium obrazowego”<sup>649</sup>.

W Małopolsce uchwytny jest proces wypierania obyczaju, potwierdzonego np. w epitafium Jana z Ujazdu, umieszczania na tablicy w pozie suplikanta wizerunku tylko zmarłego, z inskrypcją wotywną na ramie, na początku w. XVI przez ujęcia całej rodziny, jak w obrazie epitafijnym Jana Słupeckiego z Olbierzowic z ok. 1510 roku, z namalowanym u dołu herbami: Rawa przy kłęzących czterech młodzieńcach i Grzymała – przy czterech pannach<sup>650</sup>. Trafne wskazanie tego trendu mniej sprawdza się jednak w odniesieniu do tzw. epitafium Wierzbicy z Branic, w którym niepokojąca obecność drugiego herbu – Leliwa, związana została z żoną Wierzbicy – Dorotą, którą opiece Marii i Chrystusa mogła polecać jej święta patronka, a co zmieniałoby funkcję obrazu z epitafijnego na wotywny<sup>651</sup>.

Analogiczne do późnogotyckich zabiegów czyniono na Południu Europy w malarstwie ikonowym, w strefie oddziaływań malarstwa włoskiego. Oto Jan Mengano Kydonio, wenecki szlachcic pochodzący z Kandii zamówił ikonę Marii w typie *Kardiotissy* u jednego z najbardziej cenionych w XVII w. malarzy kreteńskich Emmanuela Tzanesa Bounialisa, czynnego w Kandii i Wenecji. Dzieło nosi podpis i datę, upamiętniające malarza, jak i inskrypcję dedykacyjną wypraszącą opiekę Matki Boskiej w życiu doczesnym oraz herb donatora<sup>652</sup>.

W ikonie *św. Mikołaja* Emmanuela Tzanesa z r. 1683, ostatniej jego znanej pracy, widnieje z kolei herb rodziny Sigouros, której przedstawiciel – Mikołaj, postanowił w ten sposób podkreślić szlachetność swojego rodu, zamawiając wizerunek swojego patrona z dodaną inskrypcją wotywną<sup>653</sup>. Sigourosowie, związani z wyspą Zakynthos, zaopatrywali w galery flotę wenecką, zaś tradycją rodową był udział w bitwach morskich przeciw Turcji, m.in. pod Lepanto w r. 1571 r., w której walczył Draganigos Sigouros<sup>654</sup>. Malarz i tu pozostawił swój podpis zawarty w formule obiegowej: *XEIP EMMANOHA IEPEQC TOY TZANE* (= *ręką Emmanuela duchownego z Tzany*).

W podobnych inskrypcjach zwraca uwagę często podkreślany stan duchowny malarza, ze wskazaniem miejsca jego pochodzenia. Tak też jest w XV-wiecznej ikonie Mikołaja (Nikolasa) Lamboudisa, wspomnianej w rozdziale poświęconym ikonie w Kalwarii Zebrzydowskiej [zob. s. 34-38]: *XEIP NIKOΛAOY TOY ΛAMΠIOYΔH CIIAPTIIATOY* (= *ręką Mikołaja Lampoudy Spartiaty*). Tego

<sup>649</sup> [...] *hoc monumentum in memoriam nobilissimae Prosapiae renovari fecit* [...]. Tekst na ramie przytoczyła Ewa Bojaruniec na podstawie źródeł archiwalnych (rama zaginęła pod koniec II wojny światowej) – Bojaruniec 2005b, s. 52. Autorka dowiodła, że niesłuszne były zarzuty, iż Herman nieprawnie miał zlecić domalowanie nienależnego mu herbu do epitafium, gdy w istocie odnowił herb nadany rodowi już w połowie w. XV.

<sup>650</sup> W tym przypadku pierwotna rama z napisem zaginęła najprawdopodobniej w trakcie przeniesienia obrazu do ołtarza głównego kościoła w XVII w. – Perzanowska, *Stolot* 2007, s. 121.

<sup>651</sup> Mischke 1996, s. 324. Funkcję epitafijną obrazu konstituuje inskrypcja, w której zapisana data „1425” została jednakże przez Autora podważona – *ibidem*, s. 325.

<sup>652</sup> Gouma-Peterson 1988, s. 65.

<sup>653</sup> Kruk 2007c, il. 10.

<sup>654</sup> Chatzidakis N. 2001, s. 279-280.

typu sygnatura umieszczana była zwyczajowo na dolnej ramie ikony, czerwonym barwnikiem na złotym tle. Tak też jest w przypadku szeregu ikon datowanych z okolic Kastorii, które zostały przebadane przez Georgiosa Kakavasa<sup>655</sup>. Ikony te zawierają wizerunki donatorów ze wskazaniem ich przynależności do stanu duchownego, co ma niebagatelne znaczenie wobec kwestii genezy najstarszych ikon zachodnioruskich, z których wiele mogło powstać w istniejących jeszcze w późnym średniowieczu monasterach na Ziemi Sanockiej i Przemyskiej<sup>656</sup>. Istotne jest to o tyle, że ikony obu kręgów zdradzają powinowactwo ikonograficzno-stylistyczne. W przypadku późnośredniowiecznych ikon Epiru jest regułą, że autor inskrypcji donacyjnej jest tożsamy z malarzem-duchownym. W ikonach Bounialisa czy Tzanesa natomiast malarz informował o tym, że są one dziełami ich rąk, lecz autorem suplikacji był zamożny fundator świecki. Te formuły miały również charakter obiegowy, zaczynając się od słowa *Deesis*, które stało się synonimem kompozycji stanowiącej esencję ideowej struktury ikonostasu. W przypadku ikony Tzanesa zapisano: ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)Υ ΝΙΚΟΛΑΟΥ CΙΓΟΥΡΟΥ „ΑΧΙΠ” (= *Modlitwa sługi bożego Mikołaja Sigourosa*, 1683).

Ikona *Oplakiwania* (z greckim opisem tematu: Η ΑΓΙΑ ΕΠΗΚΑΘΗΛΟCΙC) z podobną formułą suplikacyjną w zbiorach MNK<sup>657</sup> ma niespotykany jej zapis w wersji dwujęzycznej, mogącej wskazywać na pochodzenie ikony z pogranicza ekumeny grecko-słowiańskiej, a co przy jej cechach wskazujących na tzw. szkołę italo-grecką, sugeruje środowisko południowobałkańskie. Dół ikony zajęty jest przez dwie, równoległe umieszczone inskrypcje, górną grecką: ΔΕCIC ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΤΟΥ ΘΕΥ; ΓΛΑΝΗ ΤΟΥ ΤΕΡΙCΘ [= *Modlitwa sługi bożego Jana [S]terijo (?)*] oraz dolną, w języku cerkiewnosłowiańskim: +МОЛЕНІЕ РАБЪ БОЖІИ ІАНИИА ЦЕРЬГОВИ\*ЪБ [= *Modlitwa sługa boży Janija (?) Sztergowije (?)*]. Intrygujący zapis jest nierównomierny: grecki poprowadzony został równym duktem, zaś słowiański jest mniej staranny, za to większy. Dodatkową komplikacją jest jednak inny, miuskułowy zapis grecki – po lewej stronie kompozycji, zachowany niekompletnie:

[χεi]p (?) ...λνος · ο δῖλος  
 ...κονΓ(?)εα φος  
 ΓεωΡΓιου · του ΙωCΙΦΟΥ  
 Ιερεος (?)

Wydaje się, że w tym miejscu podpisał się malarz *Jerzy, syn Józefa kapłana (?)*, który należał zatem do stanu duchownego tak, jak wspomniani malarze ikon w Epirze, prawdopodobnym miejscu pochodzenia tej ikony. Autorem np. ikony *Chrystusa Pantokratora* w ujęciu całopostaciowym był kapłan Dimitrios w r. 1420, a ikony *Hodegetrii* z roku 1446-1447 – mnich Kyprianos<sup>658</sup>.

<sup>655</sup> Kakavas 2006, s. 286-287.

<sup>656</sup> Kruk 2008, s. 333-334.

<sup>657</sup> *Oplakiwanie Chrystusa*, koniec XVII w. – początek XVIII w., szkoła italo-kreteńska, Bałkany (?), ikona, dr. temp., 34,5 x 41 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, zakup, 1965, MNK XVIII-366.

<sup>658</sup> Zdaniem Bronisławy Gumińskiej donatorem mógł być Włoch Jan (Gian(n)i), jeden z wielu osiedlających się na zajętej przez Wenecjan Krecie lub Dalmacji, a sam obraz miałby być dziełem

W dziełach cerkiewnych pochodzących z ziem ruskich Rzeczypospolitej przykłady wyróżniania dzieł herbami są raczej rzadkie i późne. Herb znajduje się np. na XVII-wiecznym srebrnym krucyfiksie w zbiorach MNK oraz na srebrnym okładzie ikony *Matki Boskiej Troicko-Ilińskiej*, czczonej jako słynącej cudami w soborze św. Trójcy w Czernichowie z ok. r. 1696<sup>659</sup>. Charakter tych fundacji raz jeszcze potwierdzały, że związane były z wyróżniającą się zamożnością i pozycją zamawiającego, jak np. księcia Władysława Dominika Ostrońskiego, który, o ile stać go było na fundację srebrnej sukienki, decydował się na podkreślenie jej źródła herbem rodzowym.

Sukienkę ikony czernichowskiej wyróżnia wspaniałość i przemyślana ikonografia. Na jej bokach umieszczono siedem medalionów ilustrujących żywot Marii, których ideowym zwieńczeniem jest scena koronacji Marii w owalnym medalionie, umieszczonym w centrum kartusza wieńczącego ikonę, dość niezwykłego i raczej niespotykanego nie tylko w ikonach zachodnioruskich. Herb hetmana Iwana Mazepy wśród armatury znajduje się na dolnej ramie ikony, flankowany przez motwy obozu wojskowego z motywem księżycy oraz widok miasta z motywem słońca. Całość sprawia wrażenie, że jest to jedno jeszcze dzieło augsburskie, oparte o obiegowe schematy przedstawieniowe, zaś związek sukienki ze środowiskiem katolickim podkreśla wspomniana scena Koronacji Marii. Wasyl Pucko był natomiast zdania, że mogli to być cudzoziemscy złotnicy czynni np. w Moskwie, skąd miała pochodzić np. oprawa *Ewangelii* zamówiona przez Mazepę dla Ławry Kijowsko-Pieczerskiej z r. 1701 z podpisem Jerzego Frobusa<sup>660</sup>.

Osobna kategoria oznaczeń herbowych ujawniła się przy oględzinach ikony *Matki Boskiej Hedegetrii* z Uliny Wielkiej [29], przeznaczonej do konserwacji w r. 2010. Na jej odwrocie, w górnej partii na łączeniu desek umieszczony został odcisk pieczętny w lace wielkości ok. 1 cm, prawdopodobnie z herbem Doliwa Dembińskich [zob. s. 117-118]. Należałoby zapewne interpretować jego umieszczenie jako formę znaku własnościowego. Właścicielami wsi byli kolejno: Ulińscy, którzy przenieśli się na Podole, zgodnie z treścią marmurowej tablicy zachowanej w kościele, następnie Oraczowscy, Miłoszowscy, Krasowscy, Czarnoccy, Gadomscy, Dobińscy<sup>661</sup> vel Dembińscy, dobrodzieje kościoła na początku XVIII w., oraz Ostaszewscy.

Obecność herbu na odwrocie obrazu to zwyczaj również niewątpliwie przejęty z tradycji zachodniej. Przykładem tego jest replika obrazu *Częstochowskiego* w klasztorze w Stoczku Warmińskim – dar bpa chełmińskiego Krzysztofa Szembeka, z jego herbem na odwrocie, jak i inskrypcję upamiętniającą koronację obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*<sup>662</sup>.

---

provincialnego malarza, zapewne Kreteńczyka Georgiosa – Gumińska 2008, s. 103-104. W podpisie ikony z kolei w albumie ks. Michała Janochy jako miejsce jej powstania wskazano Macedonię (Janocha 2008b, il. 155 na s. 197), zatem zgodnie z pierwszymi ustaleniami Janiny Kłosińskiej – Kłosińska 1973, il. 208 na s. 287.

<sup>659</sup> Пущко 1998, s. 112.

<sup>660</sup> *Ibidem*, s. 115. Frobus określony tu został jako grawer wzorów monet, choć był przede wszystkim kupcem, o którym wiadomo, że sprowadził tłocznice monet – Nenovsky 2010, s. 4. Podobna w stylu i wielkości szata miała być zamówiona do ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej* w soborze Uspińskim w Rostowie Wielkim, wykonana w l. 1696-1701 na zamówienie rostowskiego metropolity Jozafata Łazarewicza, pochodzącego z Ukrainy – Пущко, loc. cit.

<sup>661</sup> *Ulina* 1727, s. 19.

<sup>662</sup> Kupiszewska 1991, s. 175.

Osobliwy jest *casus* ikony w Czarnicy, która sama pozbawiona herbu znalazła się niejako w centrum kościoła – pomnika rodowego hetmana Stefana Czarnieckiego, którego wejścia zwieńczono w 2. poł. XVII w. marmurowymi tablicami z łacińskimi inskrypcjami stanowiącymi apoteozę dokonań hetmana. Herb Łodzia znalazł się za to na wielkim, srebrnym krzyżu ołtarzowym „wagi trzy funty lutów ośm na podstawie trójnogiej rzeźbionej z wrytym herbem [rysunek herbu z literami: S.C.Z.C.]”<sup>663</sup> [17].

Niekiedy fundatorzy zadowalali się umieszczeniem herbów na ołtarzach zwłaszcza w w. XVIII, co było zgodne z ogólnoeuropejskim nurtem<sup>664</sup>, i tak postąpił Jan Korzbok Łącki, kasztelan kaliski, polecając umieszczenie w szczytcie ołtarza w Szamotułach [12] herb Korzbok i inicjały *I K L K K*, oraz fundatorzy ołtarza w Dzierzgowie [28], gdzie herb Topór z literami *S. C. Z. B.* znalazł się pod figurą św. Wojciecha, a herb Stary Koń z literami *T. G. Z. S.* pod posągami św. Stanisława, flankującymi ikonę – obraz *Matki Boskiej Hodegetrii*<sup>665</sup>.

## Podsumowanie

Herby służyły generalnie budowaniu prestiżu rodu i dlatego umieszczano je w obrazach dość często od końca średniowiecza wraz z rosnącą rolą dewocji prywatnej i chęcią akcentowania prestiżu rodu i jego trwania. Zjawisko to w odniesieniu do ikon obecne jest na styku kultury zachodniej ze wschodnią, stąd uchwytnie zarówno w dziełach bałkańskich, jak i na terenie Rzeczypospolitej, gdzie tego typu przypadki należały do rzadkich, aczkolwiek nie wyjątkowych. Zupełnie zaś niespotykane są w kulcie katolickim ikony sygnowane przez artystów, należące generalnie do zjawisk sporadycznych przed końcem XVI stulecia. Ikony te wyróżnia również fakt, że nie były to herby malowane na obrazie, lecz umieszczane na sukienkach, zaś wyjątkowym wśród nich jest przypadek ikony w Kowalowicach, z dodanym herbem Akademii Krakowskiej.

## IV.5. Repliki obrazowe ikon

W I rozdziale przypomniane zostało zjawisko natężenia, z jakim tworzone repliki bizantynizujących *Madonn* w Europie Zachodniej i Środkowej w XV wieku<sup>666</sup>. Pojęcie kopii w sztuce wschodniej było inne, aniżeli w zachodniej. Nie tworzone kopii w sensie artystycznym, w celu jakby zmierzenia się z wyzwaniem, jakim było

<sup>663</sup> Czarnca 1884, b. p.

<sup>664</sup> Przykładem fundacja Pawła Esterhazego nowego ołtarza dla Mariazell, zamówionego w r. 1689 u cesarskiego stolarza dworskiego Johanna Lindaua w Wiedniu, w którego cokół wprawiono kartusz z inskrypcją donacyjną i wyszczególnieniem wszystkich tytułów księcia, zaś nad niszą na posąg Matki Boskiej umieszczono herb Esterhazych otoczony łańcuchem Orderu Złotego Runa. Sam fundator wyobrażony został zapewne w powiązaniu z kartuszem donacyjnym w popiersiu męskim – Żmudziński 2010, s. 155, il. 5.

<sup>665</sup> Dzierzgow 1884, b. p.

<sup>666</sup> Ich krótkie omówienie: Bartlová 2009, s. 25-29.

dorównanie oryginałowi. Kopia obrazu cudownego miała służyć powieleniu jego mocy i znaczenia. Znane są zalecenia z terenu Rusi Moskiewskiej nakazujące, by wizerunki naśladowujące ikonę *Matki Boskiej Włodzimierskiej* różniły się jednak od niej wymiarami, aby uniknąć ryzyka pełnego utożsamienia kopii z oryginałem – w sensie formalnym. Kopia sama pełniła funkcję oryginału, często była wzorem dla kopii kolejnych, które mogły się różnić wysublimowanymi cechami indywidualnymi<sup>667</sup>.

Tworzenie kopii mogło być odbierane niekiedy jako czyn świętokradczy także w kulturze zachodniej, o czym świadczy legenda związana z obrazem *Matki Boskiej Leżajskiej*:

Stanisław Grodzicki malarz Pana Jana Jarosławskiego malarza czeladnika, chcąc wziąć abrys albo raczej wizerunek z obrazu tamże w kaplicy Leżajskiej N. Panny gdy sobie nieostrożnie poczynając malował usiadłszy na ławce tak go zaraz rzuciło od ołtarza, że i ławki i abrys on aż za kratę cisnęło, a onego samego do trzeciego gradusa odepchnęło<sup>668</sup>.

Do szczególnie popularnych w Rzeczypospolitej typów obrazowych w obu obrzędach należał typ *Hodegetrii*. Grupa kilkudziesięciu gotyckich obrazów w tym typie, powszechnych w końcu średniowiecza na terenie Śląska i Małopolski, zmusiła badaczy do szukania ich wzoru, którym długi czas wydawał się obraz *Matki Boskiej* czczony przez długi czas w kościele parafialnym w Piekarach Śląskich, a obecnie znajdujący się w katedrze w Opolu<sup>669</sup>. Z tego powodu jego kopie określane były jako *Madonny Piekarskie* lub też *Hodegetrie polskie* dla wskazania specyficznej jakby cechy tych wizerunków malowanych manierą zachodnią na wzór wschodni<sup>670</sup>. Temat ten ma swoją odrębną historię, do której dopisywał kolejne rozdziały Jerzy Gadomski podkreślając pośredniczącą rolę malarstwa czeskiego lub bezpośrednią wzoru sprowadzonego z Italii, a może nawet z Bizancjum, i proponując w miejsce dawnego, nowy termin: *Matki Boskiej Krakowskiej*<sup>671</sup>. W niedawnym studium Autor stwierdził:

*Hodegetrie* małopolskie, czczone jako ideowe nawiązania do dzieła św. Łukasza, cieszyły się w wieku XV kultem wizerunków łaskawych, czego świadectwem jest zarówno ich wyjątkowa liczebność, jak i późniejsze określenia w przekazach pisanych (*imago Beatae Mariae Virgnis gratiosa, imago miraculosa*) i towarzyszące obrazom, nieraz liczone w setkach wota<sup>672</sup>.

<sup>667</sup> Janocha 2005, s. 113. Autor opowiedział się tu za definicją kanonu Łosiewa, który utożsamił go z modelem dzieła artystycznego danego stylu o charakterze ilościowo-strukturalnym, będącym wypadkową uwarunkowań społeczno-historycznych, interpretowanym jako zasada konstruowania określonej wielości dzieł.

<sup>668</sup> Janidło 1646, s. 86 niepagin., cyt. za: Szetela-Zachowa 1992, s. 8.

<sup>669</sup> Dobrowolski, Szramek 1937.

<sup>670</sup> Mroczo, Dąb 1966. Dla Piotra Pruszcza w XVIII w. jedna z tych *Hodegetrii*, w kościele św. Marka w Krakowie „dziwnie wdzięczny piękności y bárdzo doskonałej wspániłości”, wydała się wielce podobna obrazowi *Częstochowskiemu* – Pruszcz 1662, s. 33; Pruszcz 1740, s. 38.

<sup>671</sup> Gadomski 1986; Gadomski 1998; Gadomski 2001, s. 326; Gadomski 2009, s. 58.

<sup>672</sup> Gadomski 2009, s. 55, 58.

Sugestia o wykorzystaniu tu reprodukcji modelu italo-bizantyńskiego znanego z kopii czeskiej<sup>673</sup> znajduje kontynuację w ostatnich ustaleniach, iż tym konkretnym wzorem dla późnogotyckiej kopii z Piekar Śląskich z ok. 1480 mógł być obraz *Matki Boskiej Doudlebskiej*, kopiowany na luksemburskim Śląsku (obrazy w Bytomiu i w Koźlu)<sup>674</sup>. Tablica hipotetycznie traktowana jest jako część środkowa tryptyku w typie włoskim, a jej twórca łączony jest z pracownią, z której pochodzi portret cesarza Zygmunta Luksemburskiego (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum)<sup>675</sup>. Zdaniem Mateusza Kapustki to właśnie obraz doudlebski stał się modelowym wzorem dla podobnych, późniejszych dzieł w tym typie na Śląsku, m.in. *Madonny Piekarskiej*, gdy Milena Bartlová ostrożniej stwierdziła, że może w obu przypadkach chodzić o inny, niezachowany obraz – wzór, na co mogłaby wskazywać umieszczona u dołu obrazu postać modlącego się fundatora, prawdopodobnie dziekana z Doudleb, zatem afirmującego nieznany obraz maryjny.

Autorka wskazała, że *Madonna z Doudleb* jest przykładem opracowania podstawowego wariantu typu bizantyńskiej ikony Bogurodzicy, tj. *Hodegetrii*, której naśladownictwa zwłaszcza w XV w. miały służyć odwołaniu do starodawnych wartości prawdziwego chrześcijaństwa, o pokolenie późniejszej z zespołem obrazów krakowskich, tak jak i ewentualnego wzoru dla obu grup obrazów, który mógłby funkcjonować w tym czasie w Krakowie lub Pradze. *Madonnę Piekarską* Autorka uznała za Jerzym Gadomskim za włoski wariant bizantyńskiej ikony należący do homogenicznej grupy dzieł rozpowszechnianych w l. 30. do 60. XV w. przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, których od XV do XX w. miało powstać ponad osiemdziesiąt<sup>676</sup>. Tak więc trudno tu o tak uchwytny, italo-bizantyński pierwowzór *Hodegetrii*, jakim dla Niderlandów w XV miała stać się *Madonna z Cambrai*, stając się inspiracją dla wielu naśladownictw z Matką Boską trzymającą Chrystusa o łatwo identyfikowalnym układzie rąk i nóg, ujętą w półpostaci, datowanych na 2. poł. XV – pocz. w. XVI<sup>677</sup>. Poruszony problem jest uniwersalny i dotyczy podobnych sytuacji, gdy zachowała się grupa dzieł pokrewnych, które chronologicznie można uszeregować jakby w łańcuch zależności, lecz o nierozstrzygniętej genezie najstarszego, uchwytanego ich ogniwa.

Oczywiste, że spośród *Hodegetrii* najbardziej popularnym stał się wizerunek *Częstochowski* [6], a jego znaczenie obejmowało czynione na jego wzór kopie. Znamienne, że należący do nich obraz *Matki Boskiej Sokalskiej*, według legendy namalowany jeszcze w XIV, stał się w ciągu kolejnych stuleci obiektem kultu

<sup>673</sup> Galicka, Sygietyńska 1980, s. 35-44.

<sup>674</sup> Kapustka 2006, s. 25; *Madonna Doudlebska/Boże Narodzenie*, Praga (?), ok. 1436 (?), dr. temp., zł., obraz na rewersie przeniesiony na nowe płótno, 112 x 84 cm, poch. z k. par. pw. Św. Wincentego, Doudleby, depozyt w NGP, nr inw. VO 282-283 – Bartlová 2006a, kat. i il. I.5.8. na s. 124.

<sup>675</sup> Bartlová 2006a, s. 124.

<sup>676</sup> *Ibidem*, loc. cit. Uznała przy tym, że nie udało się jak dotąd przekonywająco ustalić wzajemnych powiązań *Madonny Doudlebskiej* oraz *Madonny z Kamennego Újezdu – Śląsk. Perla w Koronie Czeskiej...* 2006, il. I.5.9./1. W niedawnej publikacji Autorka dość zaskakująco stwierdziła, że *Madonna z Doudleb* wraz z *Madoną z Kamiennego Újazdu* (czes. Kamenný Újezd) należąc do grupy *Madonn* tzw. *Piekarskich* to w istocie prawdopodobne repliki wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej* – Bartlová 2009, s. 20-21.

<sup>677</sup> Powell 2006, s. 712.

obu obrządków, otaczany opieką przez zakon bernardynów od 1599 r., w r. 1724 wyróżniony koronami papieskimi<sup>678</sup>. Jak podano w jego opisie,

Obraz *pulcherrimae inter mulieres*, starożytnych Greków, bardzo pocieszny który *in principali altari sicut malus inter ligna sylvarum* wysoko stoi. *Facies pulchra et decora, nigra sed formosa, ex collo eius pendent monilia, murenulae multae argentae vermiculatae auro*, których około niej pełno nawieszali *ei qui transeunt ad eam et a generatione eius implentur gratia et virtute. Statura eius assimilata Częstochowiensi*<sup>679</sup>.

Ogrom kopii *Matki Boskiej Częstochowskiej* to osobny fenomen, wzmocniony aktem koronacji w r. 1717, aczkolwiek znane są jej wcześniejsze naśladownictwa dość wiernie naśladowujące oryginał z w. XVII<sup>680</sup>. Piotr Tołstoj w 1697 r. opisywał, iż w kramach w pobliżu klasztoru częstochowskiego

sprzedają obrazy Przenajświętszej Bogarodzicy, które nazywają się Częstochowskie; malowane są na miedzi, na płótnie i na drzewie, różnej wielkości, komu jakiej wielkości są potrzebne, czworokątne i okrągłe<sup>681</sup>.

Ambroży Nieszporkowicz wyliczył pod koniec XVII w. trzynaście kopii obrazu na Jasnej Górze, które niejako specjalizowały się w dokonywaniu konkretnych cudów, zachowując tylko część mocy oryginału. I tak np. obraz w Sokalu pomagał odzyskiwać wzrok, w Oporowie wskrzeszać zmarłych, w Mstowie skutecznie odprawiać egzorcyzmy, a w Topolowie k. Torunia – chronić od ognia i powodzi<sup>682</sup>.

Za jeden z najstarszych uważany jest obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* w kościele pobernardyńskim w Zamartem, datowany na 2. poł. XVI w. „z charakterystycznym przedstawieniem ozdób, klejnotów i koron, w które przyozdobiony był oryginał na przełomie w. XVI i XVII”<sup>683</sup>. Za jego analogię traktuje się obraz w Miejscu koło Namysłowa na Śląsku Opolskim. Na Śląsku właśnie kult obrazu *Jasnogórskiego* zazna- czył się już na przełomie XVI i XVII w., o czym świadczy wspomniana replika obrazu w Miejscu, lecz także w Raciborzu, a inna jego kopia wspomniana została w r. 1592 w zbiorach biblioteki kościoła Marii Magdaleny w protestanckim Wrocławiu<sup>684</sup>. Wielomiesięczny pobyt ikony na Śląsku i jej powrót przez Głogówek, Opole i Lubliniec upamiętniły pozostawione tam kopie obrazu<sup>685</sup>. Inną repliką przedkoronacyjną jest

<sup>678</sup> Kałamajska-Saeed 1993, s. 163-164. Kult był tak ugruntowany w XVIII w., że do Sokala przyległa nazwa *Ruskiej Częstochowy* – Betlej 1999, s. 64.

<sup>679</sup> Cyt. za: Kałamajska-Saeed 1993, s. 165.

<sup>680</sup> „[...] daleko jeszcze do wyczerpania kopii z XVII w., nie mówiąc o wiekach późniejszych” – Chrzanowski, Kornecki 1985, s. 50.

<sup>681</sup> Kołodziej 1984, s. 252.

<sup>682</sup> Zakrzewski 1985, s. 55; Kracik 1991, s. 185. Cuda Matki Boskiej w Mstowie opisał Piotr Pruszczyk – Pruszczyk 1662, s. 36-38; Pruszczyk 1740, s. 41-43. Dzieło Nieszporkowicza poświęcone *Matce Bożej Częstochowskiej* ofiarowane zostało w roku wydania (1683) Marii Kazimierze – Borkowska 1995, s. 83.

<sup>683</sup> *KZSP VI* 1979, 4, s. XIII, fig. 126. Obraz został niestety przemalowany; odnowiony w r. 1965 przez Lesława Szolginię. Ma na sobie późnobarokową srebrną, trybowaną sukienkę z 3 ćw. XVIII w., kameryzowaną i uzupełnioną wotami.

<sup>684</sup> Kluzowicz 2005, s. 48.

<sup>685</sup> *Ibidem*, s. 50. Z. Martynowski sugerował, że wiele kopii na Opolszczyźnie miało powstać dla zmylenia Szwedów poszukujących oryginału – Martynowski 1987, s. 88. Jeszcze niedawno



obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* powstały po 1644 r. z namalowanymi koronami władysławowskimi, umieszczony w prawym ołtarzu kościoła parafialnego w Dobrzechowie, który do XVIII w. należał do klasztoru cystersów w Koprzywnicy<sup>686</sup>. W kościele franciszkanów warszawskich już w 1659 r. znajdować się miał

imaginem unam B. M. V. ad instar Częstochoviensis depictam in tela, a quodam Nobili donatum, satis devotam, ita ut nemo Catholicus eam respiciens, ad devotionem excitari non cogatur<sup>687</sup>.

Obrazy na kształt *Panny Maryjej Częstochowskiej*<sup>688</sup> znajdowały się na całym obszarze Rzeczypospolitej i poza jej granicami, od Śląska po Inflanty, opisywane w kolejnych wizytacjach<sup>689</sup>. Już od 1701 odnotowywano replikę obrazu, w rzeźbionych połączanych ramach, ze srebrnymi sukienkami, ozdobiony srebrnymi, połączanymi koronami i sznurami perel w kościele bernardynów wileńskich, odbudowanym po zniszczeniach dokonanych przez wojska rosyjskie w połowie w. XVII<sup>690</sup>. Do najstarszych w Inflantach należał obraz w bocznym ołtarzu kościoła św. Ludwika w Krasławiu, malowany przez Józefa Peszkę prawdopodobnie w końcu XVIII lub na początku XIX wieku<sup>691</sup>. Poza tym w ciągu w. XIX pojawiło się w inflanckich kościołach kilka jeszcze innych kopii obrazu *Jasnogórskiego*, respektujących tradycyjną ikonografię. Tworzeniu kopii patronowali sami paulini darowując miedziorytniczą kopię obrazu pielgrzymom królewskim, innym razem wysyłając do Szczecina nowemu elektowi Stanisławowi Leszczyńskiemu kopię obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* w r. 1709 z prośbą o opiekę<sup>692</sup>.

---

przeprowadzone badania pozwoliły odkryć trzy, nieznanne wcześniej, XVII-wieczne repliki obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* na tym terenie: w Krasiejowie, Chocianowicach i Pilszczy – Kucharz 1995, s. 7.

<sup>686</sup> KZSP, SN III 1978, I, fig. 130. W tym samym roku powstała replika w Biesiadkach, opisana w inskrypcji jako obraz *Matki Boskiej Bocheńskiej*, co stanowił asumpt do rozważań nad historią tworzenia kolejnych, zmodyfikowanych kopii obrazu *Jasnogórskiego* lub też tworzenia jego powtórzeń podkładanych następnie pod lokalne wyobrażenia – Chrzanowski, Kornecki 1985, s. 51.

<sup>687</sup> BN, mf 17127, Akta konwentu warszawskiego 1663-1740, k. 36 – cyt. za: Kałamajska-Saeed 2004, s. 494-495. Autorka zwróciła uwagę na motyw rozsuniętych zasłon wykonany w reliefie w blasze zakrywającej obraz, a który spotyka się tylko w najwcześniejszych kopiach wizerunku.

<sup>688</sup> Tak opisano w XVII w. obraz fundacji Wojciecha Piotrowskiego w Kielcach – Pieniążek-Samk 2002, s. 242.

<sup>689</sup> Np. *Obrazek napłótnie Bme Częstochoviensis* w kościele w Sulisławicach – *Sulisławice* 1727, s. 278; *Obrazków Matki Naswietszej Częstochowskiej dwa – Biecz* 1767, s. 437 (261). W kościele tumskim jedna replika *Matki Boskiej Częstochowskiej* wieńczyła ołtarz główny z ikoną św. Mikołaja, zaś druga – *Obraz nowo sprawiony także donoszenia za processją*, osadzona została w feretronie wraz z wizerunkiem św. Antoniego Padewskiego – ADE, *Spis Inwentarza fundi instructi Kościoła Parafialnego we wsi Tum Dekanacie i Powiecie Łęczyckim Archidiecezyi i Gubernii Warszawskiej*, 1850, b.p. Niezwykła różnorodność replik, znacznie różniących się między sobą, niekiedy przesadnie akcentujących ciemną karnację twarzy Maryi dokumentują tzw. święte obrazki, propagowane szczególnie w w. XX – ich bogaty zbiór zawiera m.in. Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego MNW.

<sup>690</sup> Janoniené 2008, s. 102.

<sup>691</sup> Kamińska 2004, s. 146.

<sup>692</sup> Borkowska 1985, s. 78, 83. Powstawanie replik na blasze, droższych, lecz trwalszych mogło być związane z rozpowszechnianym się zwyczajem wykonywania ryngrafów i kaplerzy – Chrzanowski,

Jak wskazał Franciszek Maksymilian Sobieszcański,

Wszakże, z tych wszystkich obrazów, żaden nie miał tej sławy co Częstochowski, tak iż niegdyś duchowieństwo zakazywało malarzom w Polsce, inaczej wyobrażać Najświętszą Pannę, jak w postaci tego cudownego wizerunku, ztąd też mnóstwo kopij tego obrazu znajduje się, które z czasem zyskały powagę i cuda czyniły<sup>693</sup>.

Można bez większej przesady wskazać, że znajdowały się one niemal w każdym kościele parafialnym<sup>694</sup>. Przykładem kopii obrazu *Częstochowskiego* nabytej na Jasnej Górze przez pielgrzymów w XVIII w. jest dwustronny, olejny obraz *Matki Boskiej Pszowskiej* sprowadzony w r. 1722, który intencjonalnie musiał być przeznaczony dla pielgrzymów z racji umieszczenia na jego odwrocie wizerunku św. Jadwigi Śląskiej<sup>695</sup>. Nie zawsze przy tym były one umieszczane w centrum ołtarza głównego. W przypadku kościoła parafialnego w Borzyszkowach kopia wizerunku ujęta w owalne tondo, wprawiona została w zwieńczenie ołtarza bocznego z 1. ćw. w. XVIII<sup>696</sup>.

Nasilony był, co naturalne, kult obrazów *Matki Boskiej Częstochowskiej* w pobliżu sanktuarium, zwłaszcza w starych osadach leżących na szlaku wiodących do niego pielgrzymek. Kopia *Matki Boskiej Częstochowskiej* w postaci, prawdopodobnie, odbitki miedziorytniczej czczona jest np. w Mstowie, wykonana według archiwaliów, we Wrocławiu i oprawiona w późnobarokową sukienkę na początku w. XVIII, umieszczona w nastawie tabernakulum ołtarza w południowym ramieniu transeptu<sup>697</sup>. Typ *Hodegetrii* powtórzony został w tym kościele w XVII-wiecznym obrazie dwustronnym, który na awersie zawiera temat *Ukrzyżowania*, powtarzając tym samym układ spotykany na ikonach średniobizantyńskich, oprawiony w piękną rokokową oprawę z 2. poł. w. XVIII<sup>698</sup>. Wizerunek *Matki Boskiej Częstochowskiej*

---

Kornecki 1985, s. 53. Zwyczaj ofiarowania kopii czczonych obrazów monarchom był szerzej spotykany – król August III otrzymał kopię obrazu *Matki Boskiej* od dominikanów lwowskich, którą przekazał uroczystie w Warszawie przed rozpoczęciem sejmu w r. 1750 – Rok, Wojtkiewicz-Rok 2006, s. 197.

<sup>693</sup> Sobieszcański 1847, s. 244. Najstarsze kopie opisała Karłowska-Kamzowa, wskazując na ich zaskakującą odmienność – Karłowska-Kamzowa 1984, s. 59-61.

<sup>694</sup> Ilość kopii szczególnie narastała w ciągu w. XVIII, co też było konsekwencją koronacji obrazu w Częstochowie w r. 1717 – Kupiszewska 1991, s. 174.

<sup>695</sup> *Pszów* 2002, s. 6: „W drodze powrotnej obraz był zwinięty w rulon i został uszkodzony. Ks. proboszcz Grzegorz Puncoszek oddał płótno obrazu do renowacji i oprawienia malarzowi Fryderykowi Siedleckiemu. Wodzisławski artysta przemałował zupełnie, spowodował zanik cech charakterystycznych dla *Madonny Częstochowskiej*, było to w roku 1723. Obraz został poświęcony w Wodzisławiu Opolskim podczas odpustu Matki Bożej Szkaplerznej i w uroczystej procesji odprowadzony do Pszowa”.

<sup>696</sup> KZSP VI 1979, 4, fig. 47.

<sup>697</sup> KZSP VI 1979, 4, s. 13, fig. 60. *Obrazek papierowy Najświętszej PANNY Częstochowski* *po-bielány*, kupiony został na odpuscie w Częstochowie za trzy grosze – Pruszcz 1662, s. 37; Pruszcz 1740, s. 42.

<sup>698</sup> KZSP VI 1979, 4, s. 14, fig. 79. Ks. Jan Kracik przytoczył legendę nt. obrazu kupionego w Częstochowie i czczonego w Mstowie, przed którym miało dojść w 1642 r. do uzdrowienia sparaliżowanej ręki pewnej kobiety, po czym został oprawiony w srebro i obwieszony klejnotami – Kracik 1991, s. 169.

stał się z czasem swoistym obrazem identyfikacyjnym, nośnikiem znacznie większego zakresu treści, aniżeli tylko religijnych. Znamienne zatem, że znalazł się na ryngrafach konfederatów barskich<sup>699</sup>, a w okresie zaborów na medalikach otoczony napisem: *Matko Bosko Częstochowska Królowo Polski wspieraj i prowadź nas*, zaś z wyobrażonymi na rewersie herbami Polski, Litwy i Rusi pod koroną z napisem w otoku: *Ojczyznę Wolność racz nam wrócić Panie* lub *Boże zbaw Polskę* oraz datami powstań: 1830, 1863 i 1905<sup>700</sup>.

Kopie *Matki Boskiej Częstochowskiej* trafiały do cerkwi, w czasach nowożytnych – grecko-katolickich, ale także np. do świątyni ormiańskiej w Stanisławowie. Obraz ten (56 x 70cm) to zarazem jedna z najstarszych kopii obrazu *Jasnogórskiego*, wykonana w w. XVII do kościoła ormiańskiego w Stanisławowie, a po II wojnie światowej przeniesiona do kościoła św. Piotra i Pawła w Gdańsku<sup>701</sup>. Wizerunek *NMP Częstochowskiej*, spotykany tak w cerkwiach, tak w domach<sup>702</sup>, jak i w miejscach publicznych: „Stół w sklepie ze stolikiem i podstoli dobre; obrazów dwa N.M.P. jeden Borkowskiej, drugi Częstochowskiej”<sup>703</sup>.

Na tzw. Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej popularnością w obu obrzędach cieszyły się kopie wizerunku *Matki Boskiej Żyrowickiej*, które starały się oddać kształt oryginału w postaci owalnej gemmy z jaspisu o wymiarach ok. 6 x 4 cm, przechowywanej od momentu cudownego odnalezienia w klasztorze bazyliańców, koronowanego 8 września 1730 roku<sup>704</sup>. Stąd też wizerunek *Matki Boskiej z Jezusem* każdorazowo wpisany jest w owal z inskrypcją na otoku, którą umieszczano w tym miejscu na staroruskich enkolpionach. Kamienna ikona szczególnie często kopiowana była w w. XVII-XIX na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego i do dziś cieszy się dużym kultem na Białorusi. Ikonę w tym typie, pochodzącą z Pielgrzymki w ziemi krośnieńskiej, posiada Muzeum-Zamek w Łańcucie. Matka Boska przytrzymująca Jezusa i wskazującą na niego lewą dłonią, otoczona jest owalną wstęgą wypełnioną napisem w języku cerkiewnosłowiańskim<sup>705</sup>. W samym Krośnie obraz *N.M. Panny Żyrowickiej* w sukience srebrnej pozłocistej wymienia ks. Władysław Sarna w kaplicy *Matki Boskiej Szkaplerznej* kościoła farnego w oparciu o wizytację biskupią ks. Sierakowskiego w 1747 roku<sup>706</sup>. Rozwijający się w ciągu XVII i XVIII

<sup>699</sup> Gacek 1992, s. 86. Np. ryngraf z miedzi złoczonej, z wizerunkiem *Matki Boskiej Częstochowskiej* w otoczeniu panopliów, z krzyżem kawalerskim u dołu i Okiem Opatrzności Bożej i inskrypcją *PRO / DEO – FIDE / ET PATRIA*, Tursk, kościół paraf. – Gradowski, Pielas 2006, poz. kat. 617/8.

<sup>700</sup> Gacek 1992, s. 89.

<sup>701</sup> Według tradycji obraz został zamówiony przez Doniga, pisarza gminy ormiańskiej w Stanisławowie, który później miał być uleczony przed obrazem ze ślepoty. W w. XVIII obraz zyskał pożądaną sukienkę oraz miano płaczącego, a lży traktowano jako zapowiedź rozbiorów. Obraz został koronowany 30 maja 1937 r. przez Józefa Teodorowicza, arcybiskupa lwowskiego obrządku ormiańskiego na mocy bulli papieża Piusa XI – Pruszc 1662, s. 21; Pruszc 1740, s. 23. *Z dawna Polski...* 1996, s. 210, poz. i il. 57.

<sup>702</sup> Główka 2004b, s. 95, podał ich liczne przykłady w XVII- i XVIII-wiecznych opisach domów księży na Mazowszu i w Wielkopolsce.

<sup>703</sup> Sarna 1898, s. 249 – opis domu mieszczańskiego w Krośnie.

<sup>704</sup> Baranowski 2003, s. 25; Chomik 2004, s. 151 n; Janocha 2008b, s. 118.

<sup>705</sup> *Matka Boska Żyrowicka*, ikona, l. poł. w. XVII, temp., deska, 150 x 99 cm, Łańcut, Muzeum-Zamek MZŁ – SZR-953. Biskupski 1991a, poz. i il. 66.

<sup>706</sup> Sarna 1898, s. 273.

stulecia kult ikony w cerkwi bazylianów w Żyrowicach mógł służyć propagowaniu idei unijnych, wiadomo wszak o pielgrzymowaniu do sanktuarium tak katolików, jak prawosławnych<sup>707</sup>. Wiadomo o obrazie *Matki Boskiej Żyrowickiej* w Różance, odnotowanym w r. 1700 nad drzwiami zakrystii<sup>708</sup>, podobnie też w parafii Snów w r. 1673: „agnusek mosiądze[m] powlekany, w którym obrazek żurowiecki”<sup>709</sup>. Z kolei obraz w cerkwi prawosławnej w Milejczycach otacza cytat pierwszych słów hymnu Cherubinów<sup>710</sup>.

Niekiedy poświęcone są repliki bardziej lokalnie czczonych wizerunków, np. *Matki Boskiej Leśniańskiej*, czczonej na Podlasiu, świadczące o szerszym ich oddziaływaniu. Jej kopia miała się znajdować w 1754 r. u Józefa Damięckiego, kustosa kolegium wikariuszy kolegiaty pułtuskiej<sup>711</sup>.

Bardziej już współczesny był obyczaj tworzenia kopii olejnych czczonych od dawna wizerunków. Tak było w przypadku obrazu *Matki Boskiej* w Gudohajach [21], który dla większej promocji kultu został w r. 1927 skopiowany w kilku egzemplarzach na zlecenia księdza proboszcza Pawła Sienkiewicza. Dzięki niemu obraz przeszedł konserwację w r. 1938 w Wilnie. Do dziś zachowała się na plebanii jedna z kopii wykonanych przez siostrę Franciszkę Wierzbicką, bernardynkę ze Lwowa. Ta kopia z kolei posłużyła do wydrukowania tysiąca egzemplarzy obrazów naturalnej wielkości (51 x 41 cm) z podpisem: *Matka Boska Gudohajska*. W r. 1937 wydano kilka tysięcy mniejszych obrazków (12 x 7 cm) z podpisem: *Matka Boska Gudohajska od niepamiętnych czasów cudami slynąca*. Na rewersie umieszczono pieśń do *Matki Boskiej Gudohajskiej* śpiewaną od czasów obecności karmelitów bosych w sanktuarium, tj. od w. XVIII<sup>712</sup>. Jedną z form pozyskiwania ikon-obrazów zatem było ich kopiowanie. Tak uczynić miano z wizerunkiem *Matki Boskiej* w Borku na Zdzierzu, której kopię wykonano dla kościoła franciszkanów w Poznaniu<sup>713</sup>. Miała być zakupiona od Marcina Malarczyka przez brata franciszkańskiego Tomasza Dybowskiego w 1666 r. do własnej celi za zezwoleniem przełożonego.

W czasach nowożytnych przykładem ikony, której wzór trafił do rozpowszechniania za pośrednictwem Italii, był wizerunek *Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*<sup>714</sup> [zob. s. 35-36]. Oryginał pochodził prawdopodobnie z Krety, a o jego greckim rodowodzie świadczą powielane każdorazowo w kopiach greckie hierogamy. Najbardziej uznana w świecie zachodnim kopia ikony znalazła się w Rzymie, być może już w XV w. w kościele św. Mateusza przy klasztorze

<sup>707</sup> Piętniewicz 1994, s. 310-311; Krasny 2003, s. 75.

<sup>708</sup> Uchowicz 2005, s. 229.

<sup>709</sup> Wilczewski 2005, s. 4.

<sup>710</sup> Ikona, 1851, mal. Teodor Wasilewski w Kobryniu, Milejczyce, cerkiew prawosławna – Janocha 2008b, il. na s. 119.

<sup>711</sup> Główka 2004b, s. 95.

<sup>712</sup> Radziwon 1944, s. 47-48; Wanat 2006, s. 41-42.

<sup>713</sup> Fridrich 1903, I [2008], s. 159.

<sup>714</sup> Jedno z pierwszych studiów porównawczych tego typu opublikował: Keyes 1913. Zachował się szereg ikon z w. XV w tym typie przypisywanych Andreasowi Ritzosowi – np. ikona z w. XV (dr. temp., 100 x 82 cm) w kościele pw. św. Błażeja w Ston w Chorwacji – Djurić 1961, poz. kat. 51, tabl. LXXI; Gamulin 1991, il. i poz. kat. XXVI.

augustianów na Eskwilinie<sup>715</sup>. 23 czerwca 1867 obraz został koronowany za zezwoleniem Piusa IX. Wkrótce pojawiły się kopie ikony, m.in. w sanktuarium w Busolenge k. Werony w r. 1875, które przekształciło się w wielki ośrodek kultu tego obrazu w Italii, w Hiszpanii wprowadzono kopię w r. 1867 do kościoła redemptorystów w Madrycie, podobnie we Francji istnieją kopie w dwunastu zgromadzeniach redemptorystów<sup>716</sup>. Sanktuaria z kopią wizerunku powstały w Belgii, w Roulers, w Austrii w Puchheim, w Niemczech, m.in. w katedrze mogunckiej, w Irlandii, a świadectwa jego kultu znajdują potwierdzenie w XX w. na wszystkich kontynentach.

Cechą charakterystyczną tego wizerunku jest uścisk dłoni Marii i Jezusa, bogaty szaferunek ich szat, obecność w narożach aniołów z narzędziami Męki Pańskiej oraz opadający sandał ze stopy Chrystusa. Kopie tego typu rozpowszechnione zostały w Rzeczypospolitej już w czasach nowożytnych, zwłaszcza w kościołach wspomnianego zakonu, i równie popularne są współcześnie, o czym świadczy np. obraz w kolegiacie pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy i św. Marii Magdaleny w Poznaniu<sup>717</sup>, wykonany w miejsce poprzedniego, zaginionego XVII-wiecznego obrazu, i koronowany 11 października 1961 przez arcybiskupa Antoniego Baraniaka na podstawie zgody papieża Jana XXIII; rekoronowany w r. 1989<sup>718</sup>. Szczególne jednak nasilenie wprowadzania replik obrazu miało miejsce na przełomie XIX i XX w. dzięki promocji jego kultu przez kaznodziejów zakonu redemptorystów. Przykładem tego jest działalność w tym czasie Bernarda Łubieńskiego na terenie diecezji bielsko-żywieckiej, zachęcającego, by pamiątką misji pozostała kopia owego obrazu, a czego niewątpliwym efektem jest współcześnie potwierdzona obecność replik tego wizerunku w niemal każdej świątyni wspomnianej diecezji<sup>719</sup>. Stanowią one wyraz żywego kultu w połączeniu z odprawianiem *Nieustającej Nowenny*, w większości rozpoczętej po głoszonych przez redemptorystów rekolekcjach lub misjach<sup>720</sup>. Niektóre z obrazów mają blisko stuletnią tradycję i są kopiami przywiezionymi z Rzymu przez redemptorystów, o czym zaświadczają tzw. świadectwa autentyczności zamieszczone na ich rewersach.

Inny obraz w tym typie znajduje się w toruńskim kościele pw. św. Józefa, namalowany przez Józefa Burhardta w r. 1901<sup>721</sup> i poświęcony w r. 1903 dla parafii w Osieku, diecezji plockiej, a następnie wprowadzony w r. 1920 do kaplicy redemptorystów

<sup>715</sup> *Sanktuaria Maryjne...* 2003, s. 31; Sapota, Langhammer 2006, s. 13-14; Janocha 2008b, s. 112. Jest dużo niecisłości w przytaczanych dziejach ikony, stąd podaję wersję najbardziej uznaną. Po zburzeniu kościoła przez wojska francuskie generała Massény w r. 1798, Augustyni przemieśli obraz z sobą najpierw do kościoła św. Euzebiusza, a następnie Santa Maria w Posterula. 26 kwietnia 1866 r. obraz powrócił w uroczystej procesji na Eskwilin, do kościoła redemptorystów pw. św. Alfonsa, wzniesionego na ruinach świątyni dedykowanej św. Mateuszowi, w której przechowywano go uprzednio przez kilka stuleci.

<sup>716</sup> *Sanktuaria Maryjne...* 2003, s. 21.

<sup>717</sup> *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, obraz, dr. olej, 41,5 x 53 cm, 1952, dzieło prof. Władysława Uklei.

<sup>718</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 230, poz. i il. 63.

<sup>719</sup> Sapota, Langhammer 2006, tabele na s. 46-59.

<sup>720</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>721</sup> *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, obraz, dr. olej, 41 x 52 cm.

w Toruniu, koronowany 1 października 1967 roku<sup>722</sup>. Kolejny obraz, związany ze Zgromadzeniem Sióstr Karmelitanek Bosych, ofiarowany temu zakonowi przez Albina kardynała Dunajewskiego, znalazł się najpierw we Lwowie, w końcu w. XIX<sup>723</sup>. Czczony był w kaplicy, a następnie w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, ukończonym w r. 1895. Koronowany 25 czerwca 1925 roku opuścił po wojnie Lwów i trafił do Kalisza w r. 1946, a po 1973 do nowego klasztoru sióstr w Niedźwiadach, gdzie powstało sanktuarium pod tym samym wezwaniem<sup>724</sup>. 7 czerwca 1991 r. obraz uzyskał korony papieskie poświęcone przez Jana Pawła II we Włocławku. Kolejnym miejscem kultu obrazu w tym typie jest wizerunek w kościele redemptorystów w Krakowie przywieziony przez o. Bernarda Łubieńskiego w r. 2 sierpnia 1903 lub 1906<sup>725</sup>, koronowany 26 czerwca 1994 r. przez Franciszka kardynała Macharskiego<sup>726</sup>.

Można stwierdzić, że ten typ wizerunku przeżywa dziś szczególny renesans propagowany przez zakon redemptorystów, znajdując szeroki oddźwięk w pobożności współczesnej. Efektem jego popularności jest lawinowo rosnąca liczba kopii do każdego niemal kościoła, gdzie z reguły umieszczany jest w bocznej, prawej nawie, sprzyjając kształtowaniu osobnego niejako nabożeństwa maryjnego<sup>727</sup>. Ten wariant wizerunku maryjnego skupia w sobie najwyraźniej to, co dla polskiej religijności, nie tylko obecnej, jest szczególnie pożądane, gdyż jest to przede wszystkim obraz Matki Bożej z Jezusem Emmanuelem, ujętych w relacji serdecznej, lecz jednocześnie w pozie dostojno-pasyjnej, akcentowanej przez korony i narzędzia męki demonstrowane przez półpostacie aniołów, zarazem z elementami ikonografii wschodniej w postaci greckich monogramów i złotej chryzografii. Akcentowana w obrazie idea Miłosierdzia, Opiekuńczości, Orędownictwa i Współcierpienia (łac. *Compassio*) odpowiada staropolskiemu odczuwaniu roli Marii, którą dobrze wyraża modlitwa przypomniana przy okazji poświęcenia nowego obrazu w tym typie, określanego przy tym jako ikona, w Bytomiu 13 października 2002 roku:

O Matko Nieustającej Pomocy, z największą ufnością przychodzimy dzisiaj przed Twój święty obraz, aby błagać o pomoc Twoją. Nie liczymy na własne zasługi, ani na nasze dobre uczynki, ale tylko na nieskończone zasługi Pana Jezusa i na Twoją niezrównaną miłość macierzyńską<sup>728</sup>.

<sup>722</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 302, poz. i il. 86. Obraz miał trafić w 1920 r. najpierw do kościoła redemptorystów w Warszawie, a dopiero 17 czerwca tegoż roku do nowej kaplicy na Bielnych w Toruniu – *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 33.

<sup>723</sup> *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, obraz, dr. olej, 42 x 57 cm.

<sup>724</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 522-524, poz. i il. 156. Inne fakty podał ks. Michał Janocha – obraz miał być koronowany w r. 1939, zaś w 1973 pozostał w Kaliszu, w nowo wybudowanym tamże sanktuarium – Janocha 2008b, s. 112.

<sup>725</sup> <[www.redemptor.pl/parafiakrakow/pliki/obraz.htm](http://www.redemptor.pl/parafiakrakow/pliki/obraz.htm)>.

<sup>726</sup> *Z dawna Polski...* 1996, s. 546, poz. i il. 163.

<sup>727</sup> Obraz w tym typie z podwieszoną pod nim osobną skrzynką wypełnioną wotywnymi naszyjnikami umieszczono przy filarze w pobliżu ołtarza w nawie południowej w kościele klasztornym ss. Felicjanek w Krakowie.

<sup>728</sup> *Uroczyste poświęcenie* 2002, s. 1.

Na Pomorzu kult tego wizerunku szczególnie promował biskup chełmiński Kazimierz Józef Kowalski (1946-1972), a do najstarszych miejsc z nim związanych w diecezji toruńskiej należało Jabłonowo Pomorskie, gdzie kopia obrazu rzymskiego poświęcona przez papieża Piusa IX pojawiła się w połowie XIX wieku, zaś 29 listopada 1962 r. dekretem papieża Jana XXIII na prośbę prymasa Polski Stefana kardynała Wyszyńskiego Matka Boska Nieustającej Pomocy obok św. Wawrzyńca została główną patronką diecezji chełmińskiej<sup>729</sup>. Wśród kolejnych wydanych dekretoów Stolicy Apostolskiej na uwagę zasługuje ten z roku 1968 w sprawie włączenia do *Litanii Loretańskiej* wezwania „Matko Nieustającej Pomocy – módl się za nami”. Reprodukacja tego obrazu wieńczy ołtarz w obrazem głównym *Matki Boskiej Ostrobramskiej* w klasztorze karmelitów w Szemietawie, dekanacie świrskim, obecnie na północy Białorusi, fundowanym w r. 1697 przez mińskiego wojewodę i oszmiańskiego starostę Krzysztofa Zianowicza wraz z żoną Jadwigą<sup>730</sup>.

W kościele św. Krzyża w Krakowie obraz ten znajduje się z kolei u dołu ołtarza północnego z obrazem św. Anny Samotrzcę. Zasłania więc z konieczności XVII-wieczną predellę z wizerunkiem św. Cecylii, co wyjaśnione być może chęcią uniknięcia podwójnego tematu maryjnego, gdyby umieścić obraz zwyczajowo w ołtarzu nawy południowej, wypełnionym przez XV-wieczny obraz *Matki Boskiej Piekarskiej*, należący zatem do tzw. *Hodegetrii małopolskich*<sup>731</sup>. Obraz w tym typie wprawiono też np. w ołtarz z marmuru dębnickiego z ok. 1754 r., prawdopodobnie według projektu Franciszka Placidiego w krakowskim klasztorze franciszkanów. Datować go należy zapewne na lata 1902-1905, gdy przygotowano miejsce na nowe zasuw obrazowe oraz wspomniany obraz wraz z obrazem św. Józefa, oba na blachach miedzianych. Obraz *Matki Boskiej* był dziełem Tadeusza Popiela<sup>732</sup>.

Inna kopia tej ikony trafiła do ołtarza bocznego kościoła parafialnego pw. św. Zygmunta w Słomczynie k. Warszawy. Wykonać ją miał rzymski artysta Giovanni Berthardt wraz z uczniami w r. 1895 na desce cedrowej, prawdopodobnie na zamówienie Tekli Rutkowskiej, fundatorki ołtarza Matki Bożej i św. Zygmunta oraz założycielki Bractwa Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Słomczynie<sup>733</sup>. Obraz został uroczystie intronizowany w r. 1896, po zakończeniu budowy ołtarza, koronowany ok. 1965 roku, lecz niedługo później korony zostały skradzione.

Jego przykłady potwierdzone są również dla ziem ukraińskich, np. w XIX-wiecznym kościele w Tłumaczu na terenie dawnego Województwa Ruskiego, gdzie znajdował się przy I filarze międzynawowym<sup>734</sup>. W tym przypadku obraz powtarza wzór poprzedniego sprzed 1910 – („ol. na desce, korony z blachy mosiężnej wysadzane sztucznymi kamieniami, w szerokim obramieniu dekorowanym szerokim, złożonym ornamentem”)<sup>735</sup>.

<sup>729</sup> Wilkowski 1985, s. 341-366; Rozynkowski 2003, s. 17.

<sup>730</sup> *Каталіцкія святыні* 2003, il. na s. 57.

<sup>731</sup> Tego powtórzenia nie udało się do końca uniknąć, ponieważ ołtarz nawy północnej jest z kolei dedykowany św. Annie – uprzejma informacja ks. proboszcza Jana Abrahamowicza 29.04.2010.

<sup>732</sup> Wierzchosławska 1996.

<sup>733</sup> <[http://www.swzygmunt.knc.pl/o\\_parafii/matka\\_boza.htm](http://www.swzygmunt.knc.pl/o_parafii/matka_boza.htm)> – z dn. 09.12.2009.

<sup>734</sup> Kurzej 2006, s. 437.

<sup>735</sup> *Ibidem*, loc. cit. Według Autora znajduje się w jego filii, w Siedlakowicach, aczkolwiek w opracowaniu Tadeusza Kukiza wskazano, że obraz malowany na blasze miał trafić do kościoła św.

Nasilenie kultu Matki Bożej Nieustającej Pomocy obserwujemy w ostatnich latach. Stosunkowo niedawno obraz w tym typie znalazł się w końcu prawej nawy nowej świątyni pw. Zesłania Ducha Św. na Ruczaju w Krakowie [il. na 4 str. okładki] oraz w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Jelitkowie w Gdańsku, „zamówiony i sprowadzony do świątyni przez ojców redemptorystów z Gdyni”<sup>736</sup>.

Jeszcze innym współczesnym zjawiskiem jest tworzenie replik ikon-obrazów poddanych, podobnie jak ludność, procesowi swoistej repartiacji – zatem ich kopie pozostają w ołtarzach głównych świątyń, w których znajdowały się do wybuchu II wojny światowej, jak np. obraz *Matki Boskiej Chełmskiej* [2], której oryginał odnaleziony został w Łucku w l. 90. XX w., czy *Matki Boskiej Rudeckiej* [25], której kopia znajduje się w ołtarzu w Rudkach, w kościele parafialnym w Dziesławiu w okolicach Wrocławia, gdzie trafili przesiedleni mieszkańcy<sup>737</sup> oraz w Jasieniu k. Ustrzyk Dolnych, gdzie znajdował się oryginał, do czasu jego kradzieży w r. 1992. Zarówno obraz rudecki, jak i obraz *Matki Boskiej z Czortkowa (Ostrowna)* [24], trafił po II wojnie światowej najpierw do kaplic w seminariach katolickich, pierwszy w Przemyślu, drugi – w Krakowie<sup>738</sup>. Replika ikony-obrazu Matki Boskiej czczonej obecnie u dominikanów gdańskich [3] znajduje się w dawnym miejscu jej kultu tj. w ołtarzu głównym kościoła dominikanów lwowskich. Podobnie planowane jest wykonanie repliki obrazu *Matki Boskiej Jurwickiej* do zrujnowanego sanktuarium w Jurewiczach [40], przeniesionego znacznie wcześniej, bo już w poł. XIX w. do Krakowa<sup>739</sup>. Kopie obrazów wykonywano również z chęci ochrony oryginału, który nie mógł być już dłużej noszony w procesjach i ukrywany pod sukienkami, jak obraz *Matki Boskiej Dzierzgowskiej* [28], którego kopię w formie feretronu namalowano w czasie prac konserwatorskich, jakim poddano ikonę w l. 1966-1968, i poświęcono 30 IV 1967<sup>740</sup>. Kopie bywały przykrywane dawnymi sukienkami, a nawet koronowane, po utracie koron oryginalnych, jak obraz *Matki Boskiej Chełmskiej*, który wprowadzono do świątyni chełmskiej pw. Narodzenia NMP w 1945 i koronowano 8 września 1957 r. przez biskupa lubelskiego Piotra Kałwę<sup>741</sup>.

---

Maurycego we Wrocławiu – Kukiz 1999, s. 76. Drugi w tym typie obraz ze Stanisławowa, poświęcony przez papieża Piusa X, został przeniesiony z kościoła gimnazjalnego, gdzie znajdował się w ołtarzu głównym do prawego ołtarza bocznego kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Polanicy Zdroju – *ibidem*, s. 78-79, il. 30. Na pamiątkę 100 dni odpustu ustanowionego przez Piusa X 29 maja 1909 r. rozprowadzane były święte obrazki z omawianym wizerunkiem i modlitwą do Serca Jezusa, by panowało w Bośni (!) – MNW, Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego, nr inw. 13449/563/72-194.

<sup>736</sup> Nocny 2009, s. 102.

<sup>737</sup> Kopia obrazu *Matki Boskiej Rudeckiej* – Kukiz 2002, il. 74.

<sup>738</sup> „W czortkowskim kościele znajduje się obecnie wizerunek Madonny namalowany na podstawie fotografii oryginału. Jej fundatorem jest pochodząca z Czortkowa rodzina Ostrowskich, mieszkająca w Polsce. – Nie jest to jednak wierna kopia. Rysy twarzy odbiegają od pierwowzoru, wokół głowy jest więcej jasnego koloru niż na obrazie oryginalnym – ocenia o. Regonald. Od roku w Czortkowie znajduje się druga namalowana kopia Madonny, którą poświęcił w Polsce Jan Paweł II”. – Świerdzewska 2004.

<sup>739</sup> Kukiz 2002, s. 128.

<sup>740</sup> Grabek 2000, s. 56. Replikę obrazu ustawiono na specjalnym podwyższeniu w prezbiterium, w oprawie przystosowanej do niesienia w procesji z przywiązanymi wstęgami dla chrzestnych obrazu, którym byli wszyscy parafianie. Po poświęceniu został umieszczony w ołtarzu głównym – *ibidem*, s. 58.

<sup>741</sup> Bylicka 2010, s. 570.



## Podsumowanie

Powyższy przegląd replik obrazowych czczonych wizerunków wiązanych powienięcią z obrzędkiem wschodnim dowodzi zmieniającej się geografii ich rozmieszczenia i preferencji dostosowanych do zmieniającej się sytuacji politycznej. Charakterystyczna, wobec wielości sanktuariów maryjnych na dawnych Kresach, była policentryczność, która objawiała się bogactwem kultów wizerunków w sanktuariach wileńskich, lwowskich, poczajowickim i innych. Poza gwałtownym wzrostem kopii obrazu *Częstochowskiego*, wielką popularnością cieszyła się m.in. jego replika *Matki Boskiej Sokalskiej*, naśladowana w kolejnych kopiach.

Czasy współczesne znamionuje przede wszystkim niezwykła popularność replik obrazu *Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, którego kult narasta od początku w. XX. Wizerunek uważany za oryginalny, eksponowany jest w ołtarzu głównym kościoła redemptorystów w Rzymie, w Polsce zaś wyraża się konsekwentnym umieszczeniem jego kopii w ołtarzach bocznych, po południowej stronie nawy. Tak jest w przypadku kościoła w Gdańsku-Jelitkowie czy też w kościele na Ruczaju, dzielnicy Krakowa. Do wyjątków należy przypadek umieszczenia takiej repliki w ołtarzu głównym, np. w Pieniężnie w województwie elbląskim, w dawnym kościele szpitalnym, gdzie nowy w tym typie obraz wprawiono w ołtarz z 1. połowy XVII wieku<sup>742</sup>.

---

<sup>742</sup> KZSP SN II 1981, 1, fig. 157. Dalej posunął się malarz ikony – obrazu w tym typie w l. 50.-60. XX w., który namalował ją na XVII-wiecznym (?) podobrazu w miejscu dawnego luterńskiego epitafium reprezentanta rodziny von Ebenn und Brunnen we wrocławskim kościele św. Elżbiety. Ujawniły to prace konserwatorskie prowadzone w r. 2010 – uprzejmie dziękuję za fotografię obrazu dr. Piotrowi Oszczańskiemu.



## ZAKOŃCZENIE

W *Katechizmie Kościoła Katolickiego* zapisano:

„Piękno i kolor obrazów pobudzają moją modlitwę. Jest to święto dla moich oczu, podobnie jak widok natury pobudza me serce do oddawania chwały Bogu”. Kontemplacja świętych obrazów, połączona z medytacją słowa Bożego i śpiewem hymnów liturgicznych, należy do harmonii znaków celebracji, aby celebrowane misterium wycisnęło się w pamięci serca, a następnie znalazło swój wyraz w nowym życiu wiernych [1162]<sup>1</sup>.

Te słowa mogą służyć za początek i zakończenie niniejszego studium. Początek przytoczonego cytatu to parafraza słów św. Jana z Damaszku zaczerpnięta z *Trzech homilii na temat świętych obrazów* (PG 94, 1268B), co wskazuje na respektowanie w odniesieniu do czci należnej obrazom tradycji wschodniej, a pośrednio też na klimat, jaki otaczał obrazy uznane za *w s c h o d n i e* w kulcie Kościoła rzymsko-katolickiego<sup>2</sup>. Na przestrzeni wieków ikony wprowadzano do wnętrza kościołów katolickich w poczuciu ich niezwykłej mocy i przeznaczenia. Wierni kierowali do nich swoje prośby, a aura wschodniego pochodzenia pozwalała łatwiej przypisać ich powstanie cudownej boskiej interwencji, bądź dłoni św. Łukasza. Wiara w siłę ikon przekładała się na powielanie *topoi* literackich mnożących przykłady fizycznej interwencji w życie lokalnych społeczności lub konkretnych osób. Wartość artystyczna nie miała przy tym zbyt wielkiego znaczenia dla ich legendy<sup>3</sup>. I jeśli w którymś punkcie narracji o obrazach miało zostać przywrócone ciało jako podmiot<sup>4</sup>, to właśnie w tych legendach, zbudowanych z obiegowych formuł, zaświadczających o mocy obrazu-medium, który chronił, leczył i ożywiał. Owe *topoi* można zatem traktować jako przejawy tzw. *Wielkiej Opowieści*, potwierdzonej, jak narracja o obrazie wrzuconym do studni, który cudownie ocalał, a potem umacniał wiarę, w dziejach Kościoła pierwszych chrześcijan, w literaturze staropolskiej oraz czasach nam współczesnych.

---

<sup>1</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 286.

<sup>2</sup> „[...] przyjmij tradycję Kościoła, i pozwól, aby czczono wizerunki samego Boga oraz Jego przyjaciół uświęconych Jego imieniem, a przez to napełnionych łaską Ducha Świętego” – Jan Damascenński, *Mowa obronna* I, 16, s. 508.

<sup>3</sup> Dobschütz 1899, s. 268-281; Kracik 1991, s. 150.

<sup>4</sup> Belting 2007 [2005], s. 17.

Wdzięczność obdarowanych łaskami prowokowała z kolei potęgowanie kultu wyrażającego się mnożeniem wot, a w konsekwencji koronacjami stanowiącymi łańcuch tradycję najwyższego honorowania czczonego wizerunku. Ikony pełniły poza wszystkim rolę integrującą społeczność, opiekuńczą i ochronną, skupiającą przed obrazem wiernych różnych obrządków, co skwapliwie odnotowywano w kronikach parafialnych czy legendach. Powyższe refleksje potwierdzają fakty znane z opracowań poświęconych świętym obrazom, natomiast wyodrębnienie spośród nich ikon wskazuje na to, że włączone były one w ten nurt pobożności wyróżniając się generalnie akcentowaniem ich wschodniego, na ogół cudownego pochodzenia. Same *topoi* zaś to dalekie echa wydarzeń znanych z Konstantynopola i Rzymu, które powielane na Rusi czy też w Rzeczypospolitej służyły potwierdzaniu wyjątkowego statusu czczonych obrazów, traktowanych jako szczególna kategoria żywych świadków i uczestników bieżących wydarzeń<sup>5</sup>.

Ikona przede wszystkim musiała być obrazem konsekrowanym, inaczej nie mogła stać się obiektem kultu<sup>6</sup>. Konsekracja jest procesem, który „ukazuje w pełni potencjał wszystkich wizerunków [...] i go urzeczywistnia”<sup>7</sup>. Tym zaś, co w istocie potwierdzało ortodoksyjny charakter ikon wobec ich daleko niekiedy posuniętego przemalowania, to hierogramy oraz wszelkie inne inskrypcje greckie oraz cerkiewnosłowiańskie. Dopiero połączenie słowa z obrazem warunkowało legitymizację świętego wizerunku poprzez jego poświęcenie i umieszczenie w przestrzeni liturgicznej Kościoła Wschodniego i wyróżniało spośród innych obrazów o charakterze bardziej religijnym, aniżeli sakralnym w obrębie świątyni obrządku zachodniego. Skwapliwie zatem naśladowano także i ten detal w obrazach sporządzanych przez zachodnich twórców dla rzymsko-katolickich świątyni, np. przy okazji naśladowania ikony *Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*.

Opisy ikon-obrazów w wizytacjach, kronikach lub inwentarzach wskazują, że pojęcie ikona (*icona*) pojawiała się raczej rzadko, raczej jako przywołanie postanowień soborowych, zaś dominowały pojęcia związane z kręgiem zachodnim, takie jak: o b r a z (*imago*)<sup>8</sup>, w i z e r u n e k (*effigies*), t a b l i c a (*tabulae*), stosowane

<sup>5</sup> Los ocalonych w Rzymie ikon okresu obrazoburstwa zamyka się jakby w przypowieści o ikonie Bogurodzicy, którą wysłał przez morze do papieża Grzegorza św. German z zesłania, na które skazał go cesarz Leon Izauryjczyk, ukrywając nad jej głową informację o tym, od kogo i do kogo jest posyłana – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 72. Najsłynniejszą zaś z ikon uratowanych z wody była Matka Boska Gruzińska (Iwierska), którą w zamiarze ocalenia od wojsk cesarza Teofila niewiasta w pobliżu Nicei rzuciła w morze po modlitwie o ocalenie od bezbożnego cesarza. Wyłowił ją zakonnik z monasteru gruzińskiego, który zobaczył na morzu ognisty płomień niczym słup, po czym trafić miała do monasteru i zyskać miano *Portaitiissy*, tj. *Chroniącej przejścia / drzwi* – Галатовски (Galatowski) 1665, s. 103-103v. Tam też opisana została translacja ikony do Moskwy, dla której patriarcha Nikon wznosił monaster na wyspie jeziora Wałdaj – *ibidem*, s. 106v-107.

<sup>6</sup> Zatorska 2007, s. 39. Obrzęd poświęcenia ikony w Kościele Wschodnim dotyczy jedynie ikon kanonicznych, inne zaś obrazyk dewocyjne, łańciskie są święcone razem z krzyżkami, różańcami i medalikami – *ibidem*, s. 40.

<sup>7</sup> Freedberg 2005, s. 99; Zatorska 2007, s. 42.

<sup>8</sup> Pojęcie obrazu (łac. *imago*) miało szereg znaczeń w średniowiecznej łacinie, które trudno sprecyzować bez dodatkowych określeń – Walczak 2007, s. 71. Pojawiło się ono w treści dekretu trydenckiego odnoszącego się do świętych wizerunków, który, co znamienne, odwołał się do ustaleń Soboru Nicejskiego. Dopiero wszakże w czasach nowożytnych, w powstałych wówczas traktatach wprowadzono rozróżnienie na obrazy świeckie i religijne, a wśród tych drugich Gabriele Paleotti wskazał na

wymiennie<sup>9</sup>. Zgodnie z zaleceniem papieża Hadriana I (772-795) wierni winni *colere vel adorare* Chrystusa, Maryję, apostołów i wszystkich świętych *per eorum sacra effigies atque imagines*<sup>10</sup>. Była to zatem kontynuacja tradycji Kościoła I tysiąclecia, ponieważ niemal dokładnie te same pojęcia pojawiały się w *Liber Pontificalis* (*imagines, effigies, figurae, picture*), zaś termin *icona* pojawił się dopiero za Sergiusza II (844-847)<sup>11</sup>. Znamienne, że termin *imagines* zaczął pojawiać się częściej wówczas, gdy Zachód wsparty autorytetem papieskim starał się bronić przed wpływami kontrowersji ikonoklastycznej, która eksplodowała na Wschodzie<sup>12</sup>. Z drugiej strony zwraca uwagę fakt, że w XVIII-wiecznych wizytacjach kościoła rudeckiego wizerunek *Hodegetrii* określony został w wizytacji bpa Wyżycykiego, a następnie Sierakowskiego, jako *Iconae Thaumaturge B. V. Mariae*, a zatem jako cudotwórcza ikona Bogurodzicy, zaś Wespazjan Kochowski pisząc o Jasnej Górze w czasach „potopu” użył określenia *icona* (dosł. *icones*) *Diuae Virginis*<sup>13</sup>. Pojęcie *ikona* powtarza się także w inwentarzu klasztoru dominikańskiego w Rosieniach (lit. Raseiniai) na Litwie, gdy chodziło o opis obrazów znajdujących się w kościele, o których trudno byłoby sądzić, iż były to rzeczywiście ikony, aczkolwiek nie można tego zweryfikować jednoznacznie wobec niezachowania wyposażenia świątyni<sup>14</sup>. Generalnie zaś w wizytacjach litewskich i małopolskich używano pojęcia *imago* / *obraz*<sup>15</sup>.

różne ich kategorie, tj. nie ręką uczynione, czyli *acheiropoiety*, te namalowane przez św. Łukasza, słynące cudami oraz inne obrazy religijne – Jurkowlaniec G. 2008, s. 278. Grażyna Jurkowlaniec podkreśliła wprowadzenie w dekrete soboru trydenckiego kategorii *obrazu osobliwego*, który mógł być rozumiany jako niezwykle poprzez wygląd lub przypisywane mu moce, musiał zostać przy tym uznany przez biskupa, a dalsze decyzje zmierzały w kierunku uzyskania kontroli nad poprawnością ikonograficzną i praktyk religijnych, czemu szczególnie patronował papież Urban VIII w połowie w. XVII, porządkując m.in. procedurę kanonizacyjną – *ibidem*, s. 279.

<sup>9</sup> Określenie *icon* odniesione zapewne do figurki z metalu wystąpiło np. w opisie monstrancji w kościele w Oświęcimiu w r. 1664, lecz zaraz potem w odniesieniu do obrazu Matki Boskiej użyto terminu *imagine*. In *Summitate Monstratorii est Corona ex Margaretiis contexta, catenula aurea circumdata supraquam icon Beatissimius Maris Virginis fulfilis ex argento deaurata, est et pensile circa Melchisedech de Crystalle in catenulla deaurata [...]* *Ad imaginem Beatissimae Mariae Virginis in Minori locatam Altari haben vota argentea deaurata – Oświęcim 1664*, s. 268.

<sup>10</sup> Sansterre 1997, s. 109.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 113. Szczegółowa analiza terminów obecnych w *LP* – Moretti 1997, s. 61 n.

<sup>12</sup> Moretti 1997, s. 61, 73.

<sup>13</sup> Kochowski 1688, s. 78.

<sup>14</sup> Baniulyc 2002, s. 158.

<sup>15</sup> *Ibidem*, przyp. 15 na s. 183. Anna Różycka-Bryzek podkreśliła np., że obraz *Jasnogórski* nie był w polskich źródłach nazywany ikoną, lecz opisywany jako *imago, tabula, pictura* – Różycka-Bryzek 1990a, s. 25, 26. Warto zwrócić uwagę na jedną jeszcze rzecz, iż pod koniec w. XIX i na początku XX termin „ikona” odnosił się szerzej do dzieł proveniencji wschodniej wykonanych w różnych technikach, co pozostawało w zgodzie z tradycją Kościoła Wschodniego. Mógł to być też efekt przemownego i długotrwałego efektu oddziaływania języka rosyjskiego czasu zaborów. Znamienne, że np. w szeregu wizytacji parafii *Juchnowieckiej* sporządzonych w języku rosyjskim, ikoną nazwano tak obraz *Matki Boskiej* w ołtarzu głównym, jak i obraz *Trójcy Świętej* znajdujący się ponad nim. Przykładem weryfikowalnym polskiego zapisu już z w. XX jest wpis w księdze inwentarzowej MNK z r. 1907 odnoszący się do dwóch plaket – enkolpionów, pochodzących z terenów wschodnich Rzeczypospolitej, a określonych jako ikony: *Ikon z zielonawego lojku z pop. młodzieńczego Chrystusa – MNK, Księga Inwentarzowa z r. 1907*, poz. 14052; *Ikona z czerwonego łupku o 9<sup>ym</sup> polach figuralnych z 1580 (?) – ibidem*, poz. 14038. W pierwszym przypadku chodzi o plaketę, którą można uznać

Odpowiednie fragmenty traktatu Macieja Kazimierza Tretera w wersji łacińskiej z r. 1682 wskazują z kolei, że zdarzało się używanie określeń tych jako synonimów: *Effigie*<sup>16</sup> *Virginis*, *Iconibus Virgineis*, *Triplitem Institutionis Imaginus*; *Imagine Miraculosa Beatissimae Mariae Virginis*<sup>17</sup>. W odniesieniu do czasów ikonoklazmu obrazy określone zostały w jednym miejscu wspomnianego tekstu jako *imagines*, w innym jako *iconas*:

*Imaginorum Vsus et Cultus, tantis olim veterum Iconoclastarum agitates aestibus, nouitio etiamnum, Sectariorum vrgetur odio*<sup>18</sup>; *Et illos quidem, qui temerario nexu, Iconas compingunt Idolis, DEVS, Natura, et Ratio, validissimis conuincunt argumentis [...]*<sup>19</sup>.

Przykład dwojakiego nazewnictwa w odniesieniu do obrazów kultowych w średniowieczu przywołał Hans Belting na przykładzie rękopisu z pieśniami maryjnymi (*Cantigas*, po 1265) króla Alfonsa X z Kastylji z ilustracjami cudów. Oto pewna pątniczka starała się za pośrednictwem mnicha z Konstantynopola o przysłanie z Jerozolimy wizerunku Marii: *ymage de Nostre Dame*, którą Gautier de Coigny nazywał również jako *ycoyne*<sup>20</sup>. Jedna z gotyckich inskrypcji na wizerunku św. Mikołaja Burtscheid w pobliżu Akwizgranu (w. XII-XIII) określała go jako *VIR-TUTVM PLENA NICOLAI SPLENDED YCONA*<sup>21</sup>. Termin ten był zatem też nieco zniekształcany, jak w Wenecji, gdzie funkcjonowała formuła *ancona*, odnoszona przy tym do relikwiarzy zbliżonych w formie do kwadratu, a potwierdzona w odniesieniu do bogato zdobionej stauroteki w inwentarzu bazyliki św. Marka

za dzieło greckie, XII-wieczne, w drugim XV- lub XVI-wieczne ruskie, związane najprawdopodobniej z Nowogrodem Wielkim – Kruk 2010b. Tak też określano inne typy zawieszek, które znalazły swoje miejsce w ekspozycji stałej Galerii w Sukiennicach już na początku XX, lub nawet pod koniec XIX w., w Sali VIII, w gablocie z zabytkami ruskimi – *Przewodnik MNK 1914*, s. 95-96. W czasach współczesnych potwierdzenie znów znajduje wymiennosc obu terminów, tj. *ikona / obraz*, na pograniczu polsko-ukraińskim, co tłumaczy się właśnie bliskim sąsiedztwem, przy czym z kultem cerkiewnym utożsamiane są obrazy malowane na drewnie – Zatorska 2007, s. 37.

<sup>16</sup> Rycina z obrazem *Matki Boskiej* w Międzyrzeczu Ostrojskim np. opisana została w rycinie Jakuba Adama, sztycharza wiedeńskiego z ok. r. 1780: *Vera effigies Imaginis B. V. Mariae* – Kraszewski 1853, s. 4.

<sup>17</sup> Treter 1682, wstęp b.p. „Bywając w Borku zbadał Maciej dokładnie w tym znacym celu archiwum parafjalne i zebrawszy obfity plon wiadomości odnoszących się do cudownego obrazu Matki Bożkiej boreckiej od Władysława Jagielly do Jana Sobieskiego skreślił o tym obrazie 2 książki, jedną po łacinie pod napisem Magnalija, a drugą po polsku pod tytułem Cudotworne dzieła. Za pośrednictwem kapelanów św. Józefa przy kościele dzieskim oddał Maciej w r. 1678 te 2 książki do cenzury duchownej w Poznaniu, a gdy je odebrał, uzupełnił je szczegółami z r. 1679. W r. 1681 wręczył je do aprobacyi rektorowi uniwersytetu krakowskiego, mianowicie że postanowił wydrukować je czcionkami typografii uniwersyteckiej. Następującego roku wyszły z tej drukarni Magnalija, a w r. 1683 Cudotworne dzieła będące swobodnym przekładem oryginału łacińskiego” – Brandowski 1877, s. 25-26.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 2. Ta uwaga o rozróżnianiu obrazów świętych od idoli w traktacie Mikołaja Tretera, zbiega się z przytoczonymi z wywodami u św. Dymitra z Rostowa (zob. przyp. 1660). Raz jeszcze okazuje się, że zasadniczą kwestią dla teologów w czasach nowożytnych było nie to, czy wizerunek jest obrazem, czy ikoną, ale czy jest godny, odpowiedni, czy nie ma ryzyka, że w swoim wyglądzie staje się plugawym bałwanem i idolem.

<sup>20</sup> Belting 1991, s. 186.

<sup>21</sup> *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, s. 160.

z r. 1325<sup>22</sup>. Na ogół pisano o dziełach czy obrazach maryjnych wykonanych według sztuki greckiej (*graeco opere*), szczególnie częstych w w. XIII, lecz już dwa stulecia wcześniej biskup Passawy dziękował za takie dzieło księciu Czech<sup>23</sup>. Z kolei wizerunek *Matki Boskiej* w katedrze w Liège, pierwotnie ikona, przemalowana następnie przez holenderskiego mistrza w w. XV, funkcjonował w przekręconym brzmieniu jako *ansconne* w *Kronice* Roberta de Clari sprzed 1220 roku<sup>24</sup>. Generalnie dominowało pojęcie łacińskie *imago*, nawet w odniesieniu do dzieł przypisywanych św. Łukaszowi: *Ecclesia Araceli in capella ymaginis Virginis marie quam pinxit sanctus lucas [...]*<sup>25</sup>.

Przegląd dzieł, który stał się okazją do omówienia pozycji ikony w kulturze społeczeństw Europy Zachodniej należy naturalnie traktować nie jako ich kompendium, lecz jako refleksję nad ich *exemplami* ze wskazaniem na pewne zbieżne tropy w ich odbiorze, ale też i swoiste uwarunkowania historyczne, religijne i polityczne, które przygotowywały odmienny grunt pod recepcję świętych wizerunków w papieskim Rzymie, Świętym Cesarstwie Rzymskim i w końcu w Rzeczypospolitej. Dzieła wschodnie docierały do Polski często drogą okrężną, za pośrednictwem innych krajów katolickich, a nie – jak by się mogło wydawać – najkrótszą, przez Ruś, z którą łączyły ją, tak przecież intensywne, związki dynastyczne. Skomplikowane losy tego typu importów przybliżają znane dzieje *Kodeksu* tzw. *Gertrudy*, powstałego w diecezji leodyjskiej, uzupełnianego w Księstwie Kijowskim, jak i w Krakowie. Wielość obecnych w nim warstw literackich i artystycznych prowadziła w efekcie do konfuzji badaczy skłonnych widzieć w zachowanych w nich miniaturach bądź cechy bardziej zachodnie, romańskie, bądź też wschodnie – bizantyńsko-ruskie, ewentualnie swoisty, wyjątkowy melanz romańsko-bizantyński<sup>26</sup>. Przykładem poniekąd pokrewnym jest czasza agatowa, pierwotnie naczynie (?) o rodowodzie bizantyńskim, na ziemiach polskich wtórnie wykorzystana jako czara kielicha mszalnego<sup>27</sup>.

Z Zachodu zatem trafiały często do Polski bizantynika w początkach państwa Piastów – za pośrednictwem Cesarstwa Ottonów czy Królestwa Węgier i taki też proces miał miejsce u schyłku dynastii z okazji intensywnych związków z Cesarstwem Karola IV. Tak oto w efekcie tzw. *Małopolskie Hodegetrie* więcej miały wspólnego – co nieco paradoksalne – z bizantynizującym malarstwem tablicowym czeskim, aniżeli z pokrewnymi ikonograficznie i wyrastającymi w końcu z jednego pnia ideowego ikonami ruskimi, z którymi egzystowały wspólnie na terenie Małopolski. Jakimś odbiciem tego rozdroża jest skrajność poglądów co do pochodzenia ikony-obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6]. Od poglądów tradycyjnych, ufających legendzie bełzkiej i widzącej w wizerunku dawną ikonę bizantyńską, która dotarła do Polski przez Ruś, po rewolucyjne poglądy ostatnich lat podważające ten przekaz w celu wykazania, że był to obraz zachodni, bizantynizujący, związany z dworem Andegawenów neapolitańskich, z którego miałby zostać sprowadzonym ponownie

<sup>22</sup> Bacci 2009, s. 98.

<sup>23</sup> Belting 1991, s. 369.

<sup>24</sup> Dembowski 1963, s. 63; Różycka-Bryzek 1990a, s. 25.

<sup>25</sup> Bolgia 2005, s. 71, aneks 13 – *Testament* Agelozzi Felici z r. 1476.

<sup>26</sup> Smorąg-Różycka 2003, s. 185.

<sup>27</sup> Świechowski 2004, s. 332 i il. na s. 333.

za pośrednictwem Królestwa Węgier. Ponownie, czyli tak, jak klaryskowa ikona mozaikowa, lecz nie z Bizancjum, ale z Italii. W przypadku tej drugiej otwartą kwestią pozostają okoliczności jej pozyskania w Bizancjum na dwór węgierski i pytanie, czy można widzieć w jej losach paralelę do dziejów ikony *Hagiosoritissy* we Freisingu, w której zawartą błagalną suplikę na fundowanej przez Manuela Paleologa srebrnej oprawie i przez niego ułożoną należałoby zatem zdaniem Vassilaki traktować jako modlitwę przebłagalną za ocalenie Cesarstwa<sup>28</sup>. Wzniesione w górę dłonie Marii zanosilyby zatem modlitwę bardzo sprecyzowaną, której wyrazem były starania podjęte przez cesarza na dworach europejskich, by uzyskać wymierną pomoc w dramatycznych dla Bizancjum okolicznościach. Czy taki był kontekst pozyskania ikony przez króla Andrzeja IV, czy też zdobył ją w trakcie krucjaty, trudno wyrokować, niemniej obie ikony należą do bardzo bliskich sobie dzieł pod względem wielkości i ikonografii, wskazując, jak wiele innych, wykonanych w różnych technikach, na domniemany pierwowzór czczony wraz z relikwiami Marii w kaplicy bazyliki błachernońskiej Konstantynopola.

W Rzeczypospolitej pamiętano o wzorach bizantyńskich, o które miały być oparte wizerunki np. *Matki Boskiej Tronującej* w Trokach, według legendy ofiarowanej właśnie przez Manuela II Paleologa Aleksandrowi Witoldowi, Wielkiemu Księciu Litewskiemu z okazji chrztu w r. 1382 lub *Matki Boskiej Hodegetrii* w Krzeszowie, pozyskanej przez rycerza krucjatowego z Italii, traktowane zatem w legendach jako importy greckie. Nie można wykluczyć, że były to raczej kolejne repliki powstające podobnie, jak te na terenie Italii w późnym średniowieczu, ponawiane w miejsce powstałych wcześniej ikon<sup>29</sup>. Godne uwagi są zabiegi, które mogą wskazywać na pamięć o oryginalne – umieszczanie na rewersach ikon *Hodegetrii* dwustronnych, procesyjnych tematu *Ukrzyżowania* uważa się za bezpośrednie nawiązanie do oryginału konstantynopolitańskiego, czego pamiątką być może były sceny pasji na obrazie *Częstochowskim*<sup>30</sup> i umieszczenie na jego rewersie srebrnej tablicy – zgodnie z przekazem Pero Tafura, który widząc w Konstantynopolu w r. 1437 oryginalną ikonę *Hodegetrii* malowaną przez św. Łukasza, zaświadczał, że na jej odwrociu znajduje się obraz *Ukrzyżowania Pańskiego* pod srebrną blachą, okrywającą ją po bokach i w tle<sup>31</sup>. Schemat ogólny *Hodegetrii* był tak powszechny, że wprawiał niekiedy w zakłopotanie co do wzajemnych powiązań między obrazami, np. Barącz, który pisząc o obrazie *Rudeckim* stwierdził, że był to „obraz malowany w stylu bizantyńskim, cokolwiek podobny do Częstochowskiego”<sup>32</sup>.

Złożoność dziejów ikon-obrazów sprawiała, że niekiedy jednak zacierała się pamięć o kolejach ich losów, czego najlepszym przykładem ikona z dalekiego Ostrowna

<sup>28</sup> Vassilaki 2005, s. 270.

<sup>29</sup> Należy podzielić za J. Gadomskim żal, że konserwacja obrazu *Krzeszowskiego* z okazji jego konsekracji w r. 1997 nie została wykorzystana w celu gruntownych badań tego wizerunku – Gadomski 2001, s. 326.

<sup>30</sup> J. Żmudziński z powodzeniem wskazał ostatnio bliski wzór graficzny dla sceny *Naigrawania* w dziele Mistrza Ołtarza Świętego Andrzeja, czynnym w Austrii, z ok. 1430 roku – Żmudziński 2007, il. 2. Należy naturalnie pamiętać o ich wpisywaniu się w nurt idei *Compassio* – współdziałanie Marii w cierpieniu Chrystusa.

<sup>31</sup> Bacci 2005, s. 325.

<sup>32</sup> Barącz 1891, s. 238.



pod Witebskiem [24]. Opisana w ołtarzu głównym w XVII-wiecznej wizytacji tamtejszej świątyni jako ikona moskiewska, miała zostać, według XIX-wiecznego opisu kościołów dominikańskich, przeniesiona do Czortkowa w r. 1634, zatem w czasach wyprawy na Smoleńsk króla Władysława IV. Nie jest jasne czy obraz ponownie powrócił na miejsce, czy też pozostał w Czortkowie, gdyż ten drugi przekaz nie jest w tym względzie jednoznaczny. Niemniej według tradycji obraz *Matki Boskiej Czortkowskiej* przeniesiony po II wojnie światowej do Krakowa, a następnie w l. 70. XX w. do Warszawy miał być tym właśnie, przeniesionym znad Dźwiny, tyle że w czasie kolejnej fazy wojen, tj. w poł. XVII wieku. Historia ta dowodzi mimo wszystko trwałości pamięci ludzkiej, skoro w XIX w. odnoszono się do tego, co zapisano w w. XVII oraz dowodzi, że z braku dokładnych informacji podobne przekazy ulegały modyfikacji, lecz niekoniecznie pełnemu przekłamaniu. Tym bardziej stawały się legendami, im większemu naderwaniu ulegała łączność obrazu z miejscem jego długotrwałego kultu.

Zawiłe drogi obrazów trzeba uzupełnić i o te, które z Rzeczypospolitej trafiały do państw sąsiednich, by wrócić ponownie do kraju. Taki był przypadek obrazu w Sulislawicach, który odzyskany z Księstwa Moskiewskiego traktowany był jako moskiewski<sup>33</sup>, jak i starożytnego obrazu *Hodegetrii*, malowanego na wzór obrazu *Częstochowskiego*, który miał znajdować się w ołtarzu połowym w trakcie wojny moskiewskiej w l. 1632-1634 i trafić (raczej później?) do niewoli z jakimś towarzyszem husarskiej chorągwi. Uwolniony żołnierz miał wyprosić obraz na własność, a następnie ofiarować jako wotum za szczęśliwy powrót w r. 1683 do wielkiego ołtarza kościoła dominikanów we Wasiliszkach, gdzie zasłynął miał wkrótce cudami<sup>34</sup> [116].

W odniesieniu do czasów zwłaszcza nowożytnych zwraca uwagę fakt, że wizytatorzy starali się różnicować dość konsekwentnie zastane dzieła. I wszystko wskazuje na to, że decydujące były nie jakości estetyczne, lecz pochodzenie obrazu. Wskazywali zatem, że jedne były greckie, inne znów ruskie albo też moskiewskie. Nie zawsze niestety możliwe jest – wobec tego, że w większości przypadków są to wzmianki odnoszące się do dzieł niezachowanych – ustalenie, na ile miarodajne były owe dystynkcje, choć wydaje się, że były wypadkową rozeznania wizytatora i stopniem zachowania pierwotnej legendy. Świadomość odrębnej genezy wiszących w kościołach obrazów potęguje podkreślanie, iż były wśród nich także dzieła określone jako *polskie*, np. w Mołczadzi [61]: „Obrazkow moskiewskich cztery piąty mały składany. Obrazow polskich na płótnie starych trzy”<sup>35</sup>. Zwraca uwagę w tym kontekście, że problemów z odróżnianiem obrazów różnych obrządków nie mieli powstańcy Chmielnickiego, którzy

<sup>33</sup> W wizytacji dn. 3 IV 1727 r. wskazano jego miejsce w ołtarzu głównym: *Imum Majus sculptum deauratum in honorem Bmae Virginis Mariae cum Xsto dolente. prout in Collegio Majori Alma Universitatis Cracoviensi Multi miraculis et gratis clarescens Auctoritate Ordinaria aprobata – Sulislawice 1727*, s. 157. W innym miejscu wymieniono: *Vota in imagine Beatissimae Virginis M. Corona in Capite Beatissimae Virginis et in pueri similis argentea deaurata – ibidem*, s. 73. Na paradoks określeń tego obrazu w kontekście jego losów zwróciła uwagę Jurkowlaniec G. 2009b, s. 90, podając inny przykład tak zaskakującej atrybucji w odniesieniu do wizerunku *Matki Boskiej* w Lisewie.

<sup>34</sup> Fridrich 1911, 4 [2008], s. 140.

<sup>35</sup> Wilczewski 2005, aneks, s. 2.

Obrazy świętych Bożych, które non secundum ritum Graecorum, prout illorum fert consuetudo, bydź malowane znaydowali, psowáli, deptáli, et mille despectus onym wyrządzali<sup>36</sup>.

Problem, podobny jak w przypadku *graeco opere*, budzi termin *ruski*: nie wiadomo czy odnoszony do dzieł ruskich dawnej Rzeczypospolitej, czy moskiewskich, a niekiedy nawet greckich. Znamienny tu jest przytoczony wyżej przykład r u s k i e g o obrazu w zbiorach radziwiłłowskich, który wskazywałby poprzez ikonografię (Kościół Ortodoksyjny, jako statek atakowany przez heretyków), na środowisko ruskie w granicach Rzeczypospolitej. Wiarygodne wydaje się przekonanie, że np. w przypadku ikon na Kresach dookreślenie m o s k i e w s k i e zanikało zastępowane przez termin *ruskie* w miarę zapomnienia o pierwotnym pochodzeniu tych dzieł, o których nadal jednak pamiętano, że są odmienne, a co też dostrzegano na płaszczyźnie estetycznej, choćby w owym stopniu podstawowym. O ikonach w późniejszym czasie pisano ogólnie, np. że jest „malowania białowego i ubogiego z ruska” (o ikonie *Matki Boskiej* w cerkwi w Starym Korninie na Białostocczyźnie)<sup>37</sup>. Pozostaje zatem kwestia świadomości semantycznej konkretnych wizytatorów – w wizytacji biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka, odbytej w Bieczu w r. 1767 właściwa ikona *Matki Boskiej* pochodząca z Ukrainy opisana została jako wykonana na desce, jako *Matka Boska Loretańska* (!) – *Beatissime Virginis Maria Laurentana* [...] *In Tabulato depicte* [27. Wypis 2]<sup>38</sup>.

W XIX i XX w. w odniesieniu z kolei do zabytków greckich pisano często ogólnie, że reprezentują styl bizantyński. Stanisław Barącz dał dowód spostrzegawczości pisząc o obrazie w lwowskich dominikanów, że reprezentuje „Czysty typ bizantyński, lecz o wiele odmienny od obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej tak co do rozmiaru, jak i kolorytu”<sup>39</sup> [3. Wypis 5]. Ikonę w Bieczu natomiast ocenił Mieczysław Orłowicz, jako *bizantyński obraz M. B.*<sup>40</sup>. Określenia ikon g r e c k i c h w kulcie

<sup>36</sup> Ruszel 1649, s. A4.

<sup>37</sup> *Stary Kornin* 1727, k. 410-410v – za: *Księga cudów w Starym Korninie*, s. X; Sosna 2001, s. 302.

<sup>38</sup> *Biecz* 1767, s. 404; Erdman 1955, s. 36. Znamienne jest też, że niejednoznaczność w rozróżnieniu analizowanych pojęć występowała w okresie nowożytnym także na Rusi Moskiewskiej. Przykładem są pisma św. Dymitra z Rostowa (1651-1709), który w odniesieniu do świętych ikon / obrazów stosował oba pojęcia wymiennie, co zdaniem Barbary Dąb-Kalinowskiej należało tłumaczyć sytuacją w ówczesnej myśli teologicznej niepotrafiącej wprowadzić między nimi rozróżnienia, a co też narzucała ówczesna produkcja malarska, która te różnice zacierała – Dąb-Kalinowska 1990, s. 61. Wydaje się jednak, że dla św. Dymitra były to po prostu pojęcia synonimiczne, tym bardziej że na ścianach jego komnat wisiały obrazy zachodnie – *ibidem*, s. 92, przyp. 41, a on sam skupiał się w swoich pismach na podkreśleniu jakościowej odmienności ikony od idola pogańskiego – *ibidem*, s. 61. Z drugiej strony można sądzić, że tolerancja dla zachodnich obrazów nie zawsze była tak wielka, gdyż, jak zaświadczal Antonio Possevino w końcu w. XVI, wysłannicy moskiewscy będąc w domu prefekta Rimini „usunęli obrazy religijne, aby na ich miejscu zawiesić jakieś swoje obrazki namalowane w stylu ruskim. My zdjęliśmy te ikony i zawiesiliśmy tamte obrazy, aby wśród katolików nie byli zbyt zuchwali w tym względzie. I potem Moskwićni zachowywali się mniej samowolnie” – Possevino, *Moscovia...*, s. 58. *A rimini cū essemus, in domo Praefecti ciuitatis, pias imagines amouerant, vt paruulas quasdam suas, ritu Rutenico depictas, apponerent. His ablatis, cūm priores reposuisssemus, ne quid ea in re insolentius inter Catholicos agerent, minuſ postea licenter sese gessere* – Possevini, *Moscovia...* 1587, s. 22.

<sup>39</sup> Barącz 1861, s. 152.

<sup>40</sup> Orłowicz 1919, s. 372.

Kościół rzymsko-katolicki w Polsce są zatem i w tym przypadku bardzo ostrożne, co niewątpliwie wynikało i wynika nadal z ogólnego tylko rozeznania w różnicach między stylami malarskimi dwóch głównych kręgów kulturowych. Dlatego też spotykany termin *szkoła bizantyńska* nie przesądza charakteru konkretnego dzieła. O ikonie *szkoły bizantyńskiej – Matki Bożej, opiekunki Ludu Bożego* wspominał o. Benigniusz Wanat odnośnie do zbiorów klasztoru karmelitów św. Eliasza w Czernej<sup>41</sup>. O szkole bizantyńskiej malarstwa freskowego pisała przed wojną Celinia Osieczkowska w odniesieniu do malowideł Kaplicy Krzyża Świętego na Wawelu i dopiero szczegółowe badania Anny Różyckiej-Bryzek przyniosły precyzyjne dookreślenia tego fenomenu. Dopiero też bliższy ogląd wspomnianej II ikony klaryskowej pozwolił ostrożnie określić ją jako dzieło bałkańskie, ze wskazaniem na Serbię, przy czym jej niezwykła kolorystyka, a przede wszystkim błękitny maforion wzbudza nieustające kontrowersje.

Intrygujący jest też fakt dużej liczby ikon moskiewskich wzmiankowanych w pasie ziemi wileńsko-nowogrodzkiej. Patrząc na topografię ich rozmieszczenia widać, że znalazły się na szlaku wiodącym na Smoleńsk i Moskwę [mapa]. Przy założeniu, że duża część szlachty biorąca udział w wojnach z Moskwą pochodziła z tych właśnie rejonów, łatwiej zrozumiałe są adnotacje, jak ten odnoszący się do kościoła w Mereczu: „Obraz ruski który dał Jego M[o]sc Maj[...]ior major Jego Król[ewskiej] m[o]śc[i] z Moskwy powróciwszy ten obraz do kościoła farskiego oddałem”<sup>42</sup> [99].

Należy też przy okazji podkreślić umowność proponowanego podziału ikon na trzy główne regiony pochodzenia w oparciu o ich styl, które wydają się wyraźnie dominować, ale też w oparciu o nie trudno rozstrzygnąć pochodzenie ikony np. *Matki Boskiej* w Sarkanach [20], traktowanej w literaturze, jako moskiewska czy starowierska. Przez wzgląd na typ ikonograficzny bliska jest ona jednakże ikonom nowogrodzkim, które mając dużo cech wspólnych z malarstwem ikonowym w XV diecezji przemyskiej, nie odnotowywane są w kościołach rzymsko-katolickich.

Tym trudniej orzekać o charakterze ikon zaginionych, zwłaszcza takich, jak wzmiankowanej ikony *Matki Boskiej* u dominikanów toruńskich [46], która sprowadzona według legendy przez św. Jacka z Kijowa, przy założeniu, że faktycznie stamtąd trafiła jeszcze w XIII stuleciu, mogła być nie tyle r u s k a, co raczej g r e c k a, gdyż takiej proveniencji są z reguły ikony zachowane z tego czasu na Rusi. Dominowane moskiewskie pochodzenie miała ikona *Chrystusa Pantokratora* w oltarzu głównym kościoła kamedułów na Bielanach pod Warszawą [48], zgodnie z legendą pochodząca z daru króla Władysława IV, lecz przedwojenne ciemne zdjęcie wnętrza nie pozwala na stwierdzenie niczego ponadto, że ikona ujęta była w owal, zatem jeśli proveniencja miałaby być wiarygodna, to wizerunek musiał być dostosowany

<sup>41</sup> Ikona, ol. drewno, XVI/XVII w., 76 x 54 cm, tło grawerowane z ornamentem roślinnym, czytelnia biblioteczna – Wanat 1979, s. 336. Za wskazanie tej informacji dziękuję dr. Andrzejowi Betlejowi z IHS Kraków. O. Benigniusz Wanat w rozmowie 16.12.2010 wspominał, że nie znalazł żadnych materiałów ani źródeł do owej ikony, wyrażając jedynie przypuszczenie, że mogła być albo darem jeszcze międzywojennym np. ks. proboszcza z Krzeszowic, albo też ks. z Tenczynka, który przyjaźnił się z o. Rafałem Kalinowskim. Niewykluczone też, że trafiła do klasztoru dopiero w okresie powojennym, jak wiele dzieł wschodnich przenoszonych z klasztorów na dawnych Kresach.

<sup>42</sup> Wilczewski 2005, aneks, s. 5.

do barokowej ramy<sup>43</sup>. Inna ikona – obraz *Matki Boskiej Dobrej Śmierci* [42], która również zaginęła w czasie II wojny światowej, a dokładniej uległa spaleniowi w czasie powstania warszawskiego, przechowywana była w kościele karmelitów bosych na Krakowskim Przedmieściu, zatem tam, gdzie do dziś czczona jest *Matka Boska Ty-chwińska* [9]. Ta z kolei wiązana z osobą króla Jana Kazimierza i bractwem Dobrej Śmierci od w. XVII, miała się zachować w kopiach sporządzonych jeszcze przed wojną, których charakter wydaje się wskazywać, że oryginał mógł pochodzić z ziem ukraińskich<sup>44</sup>.

Ikony moskiewskie czy ukraińskie sprowadzane były przez szlachtę do swoich dóbr rodowych, a której drogi często się krzyżowały. Tak więc Jędrzej Czuryło sprowadził ikonę z Podola do Rudek [25], Stefan Czarniecki ikonę moskiewską – do Czarnicy [17], a obaj służyli pod Stanisławem Koniecpolskim, czcicielem Marii<sup>45</sup>, któremu przypisuje się sprowadzenie ikony *Matki Boskiej Jazłowieckiej* i wozenie w ołtarzu polowym ikony *Matki Boskiej Jurowickiej* [40]. Córka Jędrzeja Czuryły Marianna, miała fundować razem z mężem<sup>46</sup>, kasztelanem kamienieckim Michałem ze Stanisławic Stanisławskim<sup>47</sup>, kaplicę Matki Bożej u dominikanów lwowskich, do której przeniesiono na pewien czas ikonę *Matki Boskiej*, obecnie czczoną w Gdańsku [3]. Pod Czarnieckim z kolei służył Jan Chryzostom Pasek, uczestnik kampanii moskiewskich i późniejszy poseł do Moskwy, którego pasierbica Konstancja Łącka (ok. 1674?) przekazała bernardynkom krakowskim ikonę w typie *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, dzieło niewątpliwie moskiewskie [15]. W pewnych relacjach w końcu pozostawali ze sobą Czarnieccy i Myszkowscy<sup>48</sup>, których przedstawiciel Władysław miał sprowadzić ikonę *Bogurodzicy* po bitwie beresteckiej do Dzierżogowa [28], zaś i o Stefanie, i o Włodzimierzu, a przede wszystkim *Matce Boskiej Dzierżogowskiej* poematy pisał Wespazjan Kochowski. W bitwie beresteckiej uczestniczył książę Władysław Zasławski-Ostrogski, którego herbami ozdobiona jest ikona *Matki Boskiej* w Międzyrzeczu Ostrogskim [26], należącym do jego ordynacji. Ostrogski należał do protegowanych Jerzego Ossolińskiego, z którym związana jest ikona *Matki Boskiej* namalowana w Moskwie i z Moskwy sprowadzona do Klimontowa [10], po wyprawach wraz z królem Władysławem IV w l. 1609-18. Jerzy Ossoliński w końcu miał kontynuować fundację króla Zygmunta III srebrnego, najwspanialszego ołtarza dla *Matki Boskiej Częstochowskiej* na wzór *Reichen Kapelle* w Monachium<sup>49</sup>, do którego z kolei, jak można mniemać prócz relikwiarza srebrnego z postaciami św. Pseudo-Dionizego i Jana Chryzostoma mogła trafić z Kremla za pośrednictwem króla ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* [14], zdobiona kamieniami szlachetnymi i perłami. Związany z dworem Zygmunta III Sebastian Petrycy

<sup>43</sup> Informacja ks. prof. Michała Janochy.

<sup>44</sup> Ośko 2010, s. 61, 80-81, il. na s. 81.

<sup>45</sup> Z nim identyfikowana jest postać klęczącego wolanta na srebrnej plakiecie w zbiorach jasno-górskich z 2. ćw. XVII w. – Golonka, Żmudziński 2000, s. 275-276, il. 62.

<sup>46</sup> Kruk 1995, s. 42, przyp. 9.

<sup>47</sup> Świętochowski 1969, s. 93-94.

<sup>48</sup> Haratym 1999, s. 182, 184-185.

<sup>49</sup> J. Żmudziński wskazał ostatnio na zaskakujące podobieństwo ołtarza do podobnej fundacji z r. 1689-1691, w której ozdoby wykonano ze srebra, tj. ołtarza w Mariazell fundacji Pawła Esterhazy, który miał też odbyć pielgrzymkę do Częstochowy ok. 1670 r. – Żmudziński 2010, s. 157.

kojarzony jest z ikoną moskiewską w Kowalowicach na Śląsku [16], wyróżnioną herbem Petrycych Syrokomla i Akademii Krakowskiej, której Sebastian był dumnym absolwentem, a którego wnuk Franciszek był w posiadaniu jakichś ikon moskiewskich. Szereg ikon związanych było w końcu z potężnym rodem Wiśniowieckich – *Matki Boskiej* w Bieczu z Jeremim [27], właścicielem Łojowa, gdy znajdowała się w tamtejszym klasztorze bernardynów, *Matki Boskiej* w Wiśniowcu [51], gdzie ofiarował ją karmelitom Konstanty, a Michał Korybut był oddanym czcicielem *Matki Boskiej Chełmskiej* [2] i *Jasnogóskiej* [6].

Jest wielce prawdopodobne, że wiele ikon uda się odkryć spod późniejszych przemalowań. Taki jest *casus* obrazu w Klimontowie [10], a domniemania takie oparte o legendarne sprowadzenie obrazu w XVII w. z Moskwy odnoszone są do obrazu w Nawrze [23], i być może ruskie – obrazu w Krasnymborze [96]. Trzeba jednak przy tym pamiętać o pewnej dowolności w stosowaniu terminów grecki / moskiewski / ruskii i o ile w pobliskich, w stosunku do Nawry, miejscowościach Ziemi Chełmińskiej miały również znaleźć się zdobyte w Moskwie obrazy greckie, np. w Wabczu, o tyle w Lisewie *Imago mediocris, Graeco opere fabricata, ex Moscovia allata, auro ductili splendicans, in maiori altari collocata*, zdaje się odnosić do *Matki Boskiej* w typie *Matki Boskiej Śnieżnej*, a zatem opartej o wzór rzymski<sup>50</sup>.

Patronat magnacki w kolejnym stuleciu<sup>51</sup> umożliwiał realizowanie zamówień w odległych ośrodkach artystycznych, czego przykładem klasztor w Sokalu, do którego docierały wyroby gdańskie, a uszpuńskie, a konwent mógł zatrudniać artystów włoskich, niemieckich i miejscowych<sup>52</sup>. Bez różnicy dla pochodzenia wizerunków maryjnych, przez wzgląd na ich rangę i cudowność czynili dla nich liczne fundacje np. Potoccy: Elżbieta Potocka, hetmanka koronna, wojewodzina sieradzka ozdobiła obraz *rudcki* [25] srebrną sukienką, złotą koroną i zawiesiła przed nim wielką srebrną lampę<sup>53</sup>. Ludwika Potocka fundowała w l. 1744-1748 sukienkę srebrną do obrazu *Matki Boskiej Sokalskiej* oraz w r. 1753 kolumnę maryjną na pamiątkę koronacji *Matki Boskiej* w lwowskich dominikanów<sup>54</sup> [3]. Kolejną sukienkę fundował Franciszek Salezy Potocki, zamawiając ją u artystów ze Lwowa<sup>55</sup>.

Ikony zatem wtapiały się w szerokie tło staropolskiej pobożności maryjnej:

skoro więc boskie postacie wyobrażano sobie bardzo konkretnie, nic dziwnego, iż obrazy religijne wyjątkowo łatwo stawały się przedmiotem kultu, zwłaszcza gdy szło o cudowne wizerunki maryjne. Korespondowały one z religijnością staropolską, którą Jan Stanisław Bystron określił jako „rozlewną, afektowaną, zewnętrzną”<sup>56</sup>.

Jak słusznie zauważył ks. Jan Kracik, kult obrazów funkcjonował w oparciu o niezbędne uzasadnienia, gdyż według nauk Kościoła miał stanowić jedynie pomoc dla modlitewnej medytacji i tylko ze względu na duchowy kontakt z przedstawianą

<sup>50</sup> Jurkowlaniec G. 2009b, s. 91.

<sup>51</sup> Baranowski 2000, s. 619 n.

<sup>52</sup> Betlej 1999, s. 81.

<sup>53</sup> Kamiński 1879, s. 37

<sup>54</sup> Nowakowski 1902, s. 392.

<sup>55</sup> Betlej 1999, s. 73.

<sup>56</sup> Widacka 2000a, s. 26.

postać mogły one odbierać cześć, gdy tymczasem restrykcje teologów ginęły w potężnym, żywiołowym nurcie pobożności masowej, tym silniej manifestowanej w sytuacji zbiorowego niebezpieczeństwa<sup>57</sup>.

Zwraca uwagę, w odniesieniu do *topoi*, ich osadzenie w tradycji bizantyńskiej, a niekiedy jeszcze starszej – starożytnej. Z lokalnych osobliwości zwraca uwagę powtarzalność legendy założycielskiej związanej z atakiem tatarskim. Dotyczy on przede wszystkim głównej ikony-obrazu Rzeczypospolitej, tj. *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6], ale i szeregu ikon z Podola, Rusi Południowo-Zachodniej i Małopolski, a zatem z ziem dotykanych regularnymi najazdami tatarskich zagonów. Niemniej odnajdujemy je również i dalej na Północy, np. w legendzie o ikonie *Matki Boskiej* w typie *Tychwińskiej* w Twerach na Litwie [18], która to ikona miała zajaśnieć światłem modlącemu się przed nią w tatarskiej niewoli Eliaszowi Ilgowskiemu<sup>58</sup>.

Osobnym zagadnieniem jest typ odbiorcy. Zdecydowana większość ikon wyżej opisanych trafiała do kościołów rzymsko-katolickich bezpośrednio, niemniej istnieje nieliczna grupa dzieł, które funkcjonowały w kręgu protestanckim, od początku lub przez pewien czas z racji przejęcia świątyni. To dotyczyło przede wszystkim naturalnie Śląska i tamtejszych ikon, które znalazły się w Kowalowicach [16] i we Wrocławiu [31]. Jednym z obiegowych toposów był fakt oddawania czci uznanym ikonom-obrazom przez wiernych różnych obrządków i chętnie zaznaczano ten fakt w parafialnych kronikach<sup>59</sup>. Z tym związany był szczególnie charakter wielu fundacji kresowych, wychodzących naprzeciw potrzebom chrześcijan o b u o b r z ą d k ó w, czego dowodzą poczynania Ostrogskich lub Radziwiłłów<sup>60</sup>. Funkcja ikon-obrazów w nowych warunkach nakładała się na strategię działań kontrreformacyjnych, stąd dobrze wpisywała się w nią praktyka budowania sanktuariów, zwłaszcza przez zakony. Znajduje to odzwierciedlenie w licznych księgach tzw. cudów odnoszących się do wybranych wizerunków, które notowały często wydarzenia o charakterze czysto konfesyjnym w środowiskach tak rzymsko-, jak i greckokatolickich<sup>61</sup>. W okresie sporów wyznaniowych w XVII, których akcent przesunął się na kwestię unii z Rzymem, wybrane ikony, np. *Matki Boskiej Chełmskiej* [2] i *Żyrowickiej* ponownie wykorzystywane były jako instrument propagandy, tym razem prounijnej, czego przykładem są wypowiedzi i działalność bpa chełmskiego Jakuba Suszy<sup>62</sup>. Wizerunki najbardziej uznane były obdarowywane przez monarchów,

<sup>57</sup> Kracik 1975, s. 157.

<sup>58</sup> Baniulyc 2002, s. 177.

<sup>59</sup> „Wierni obu obrządków” to w istocie rzeczywistość konfesyjna na pograniczu polsko-ruskim: np. do sanktuarium z obrazem *Matki Boskiej* w Tuligłowach docierali wierni „zarówno obrządku łacińskiego, jak i greckiego” – Wiślicz 2004, s. 115.

<sup>60</sup> Np. w miejscowości Świerżeń nad Niemnem autorzy *SGZP* odnotowali cerkiew pobazylińską pw. Wniebowzięcia NMP, „fundacji radziwiłłowskiej” z r. 1590, w której znajdował się obraz Maryi uważany za cudowny. Z kolei kościół parafialny katolicki, murowany, przerobiony miał być z ariańskiego zboru w 1588 r. przez ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotkę. W zbiorach Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zachowała się grafika nieokreślonego artysty w. XVIII z *Matką Boską Hodegetrią* opatrzoną greckimi hierogramami i podpisem: „Wizerunek Cudownego obrazu Naswieszey Panny Swierzeńskiej” – Deluga 1993a, b,p.

<sup>61</sup> Chomik 2004, s. 161

<sup>62</sup> Gil 2009, s. 118-119. Dopiero działania biskupów unickich Metodego Terleckiego i Jakuba Suszy w l. 30. i 40. XVII w. przyniesić miały wzmocnienie kultu *Matki Boskiej Chełmskiej*, który miał

zwłaszcza w kontekście odniesionych zwycięstw, łączonych powszechnie w okresie napięć religijnych i jednocześnie zagrożenia tureckiego ze szczególną opieką Maryi.

Tak z kręgu wschodniego, jak zachodniego kultura polska czerpała obficie i nie dziwią zatem uwagi o greckich dziełach w skarbcu katedry wawelskiej, których część pochodziła zapewne z anektowanej w XIV w. Rusi Halickiej. Można domniemywać, że dzieła z Południa napływały do kraju nie tylko jako dary, albo łupy wojenne, lecz mogły też być pozyskiwane w trakcie podróży zagranicznych<sup>63</sup>. Takie bywały dzieje tkanin wschodnich, ofiarowywanych kościołom przez pielgrzymów i kupców, przekształcane następnie w paramenty liturgiczne<sup>64</sup>. Taki być może był los ikony szkoły tzw. italo-kreteńskiej, czczonej w kaplicy św. Anny kościoła bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej [5], pozyskanej być może przez jednego z członków rodu Zebrzydowskich, a może samego założyciela wojewody Mikołaja, który wszak odbył pielgrzymkę do Jerozolimy i wracał przez kraje bałkańskie. W tym przypadku zwraca uwagę bliskie geograficznie umiejscowienie ikon tej szkoły, o których nic pewnego nie wiadomo, tj. wspomnianej ikony w Kalwarii, w Sidzinie k. Jordanowa [7] oraz w klasztorze klarysek w Krakowie [4]. Dwie ostatnie to wizerunki Marii w typie *Glykofylousy*, wszystkie zaś mają podobne wymiary i przybliżony krąg pochodzenia. Powraca też tu pytanie o możliwość ich pierwotnego przeznaczenia jako środkowych części tryptyków – taką rolę pełniła ikona u klarysek, taką mógł w swoim czasie pełnić obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* [6]. W tym kontekście niezwykle cenne studium przedstawił Jerzy Gadomski wskazując na przykładzie tryptyku z Trzemeszki z ok. 1460, że osadzona w nim *Hodegetria* typu tzw. małopolskiego wskazuje być może na oryginalny sposób prezentacji wielu z nich, skoro spośród znanych ok. 60 gotyckich obrazów tego typu, dziś przechowywanych jako samodzielne, niemal wszystkie utraciły pierwotne ramy, choć np. *Hodegetria* w Woli Radziszowskiej zachowała ślady osadzonych po bokach zawiasów<sup>65</sup>. Okazałoby się zatem, że tryptyki ołtarzowe z półpostaciami Matki Boskiej z Dzieciątkiem na tablicy środkowej nie byłyby jedynie cechą wyróżniającą w w. XV-XVI malarstwo tzw. italo-kreteńskie, lecz również małopolskie.

W odniesieniu do obrazów, domniemyanych ikon, intrygujące są następujące kwestie: czy obraz określony jako grecki istotnie był ikoną-importem z Południa i czy w średniowiecznym, następnie nowożytnym rozumieniu istniały głębsze różnice między obrazem ruskim, a moskiewskim. W odniesieniu do pierwszego terminu należałoby przyjąć, że rzeczywiście mogło o takie dzieła chodzić, ewentualnie także o te, których pochodzenie było legendarne<sup>66</sup>. Oba terminy, tj. ruskim oraz moskiewskim, używane były np. w inwentarzu radziwiłłowskim. Wydaje się, że ten pierwszy odnosić się mógł generalnie do ikon z ziem ruskich

---

ugruntować w diecezji chełmskiej pozycję niedawno zawartej unii. Prawdziwą zaś tego manifestacją miała być rola, jaką przypisano obrazowi w bitwie pod Beresteczkiem – *ibidem*, s. 120.

<sup>63</sup> Współczesnym tego typu łupem, jeszcze jednym *moskiewskim*, była zapewne ikona *Matki Boskiej Bogolubskiej*, którą znaleziono w r. 1946 w Karolewie k. Kudowej na stercie starych ksiąg i gazet. Jej wymiary (31,5 x 26,5 cm) i cechy stylistyczne wskazują, że jest to dzieło 1. poł. XVII w. szkoły Stroganowych – Wolski 1952, s. 8.

<sup>64</sup> Biedrońska-Słota 1996, s. 259.

<sup>65</sup> Gadomski 2010, s. 58.

<sup>66</sup> Gadomski 2001, s. 323-330; Jurkowlaniec G. 2007, s. 128-129.

Rzeczypospolitej, albo też bliżej nierozpoznanych, a mimo to kojarzonych ogólnie ze Wschodem. Z drugiej strony jednak, gdy pisano o szeregu obrazów osłoniętych okładami z kosztownymi kamieniami, nazywano je jednak ruskimi, a nie moskiewskimi, gdy zachowany materiał zabytkowy wskazywałby, że należałoby tak ozdobione dzieła przypisać pracownikom moskiewskim lub nowogrodzkim.

Problem dotyczy też dokładnego rozumienia terminu *obraz moski ewski*. Paradoksalnie dwa przykłady obrazów o dobrze potwierdzonej metryce, i zarazem zachowane *in situ*, tj. obraz w Juchnowcu Kościelnym pod Białymstokiem [22], a tym bardziej w Nawrze w pobliżu Chełmna [23], trudno uznać na podstawie oglądu obecnego ich stanu za ikony moskiewskie. Kwestia ścisłości stosowanych terminów nie była zatem tak jednoznaczna, nawet gdy wszystko zdawałoby się przemawiać za określoną proveniencją. Niewątpliwie rozumienie odrębności ikon greckich od ukraińskich oraz moskiewskich musiało być różne, skoro w dzisiejszych czasach występuje niepewność nawet wśród specjalistów co do charakteru określonej ikony<sup>67</sup>. Pewien zestaw cech nakazuje dany obraz za ikonę jednak uznać i tak najpewniej odbywało się to w czasach nowożytnych.

Należy naturalnie wziąć pod uwagę ewentualne przemalowania, które mogły zmieścić surowe oblicze Marii i Jezusa, lecz o ile obraz w Juchnowcu wymiarami i oprawą srebrną przypomina dzieła moskiewskie, o tyle obraz nawrzański ma zdecydowanie cechy barokowe, tak pod względem wielkości, jak również jakości cech malarskich. Barokizacja ikon to temat osobny, znajdujący odniesienie do ogólnego trendu w zmienianiu surowych lic ikon-obrazów także wówczas, gdy tworzone były repliki czczonych, *starożytnych obrazów*, np. *Matki Boskiej Śnieżnej*, kiedy to

malarze rzymscy korygowali najczęściej dość surowe formy oryginału, wzbogacając go o światłocieniowy modelunek twarzy, drapując szaty w miękkie fałdy o wyszukany zarysie i urozmaicając kompozycję tła obłokami i przedstawieniami aniołków<sup>68</sup>.

Co ciekawe, w tym czasie, tj. w w. XVII-XVIII, w samym Rzymie pojawiają się dzieła bizantynizujące, dowodząc swoistej inspiracji grecką tradycją artystyczną, korygowanej jednakże w duchu nowożytnym przy zachowaniu pewnej *differentia specifica*<sup>69</sup>. Wydaje się, że tak też można określić charakter kultu ikon w kościołach Rzeczypospolitej, wtopionych w szerokie tło pobożności maryjnej, zachowujących jednak ową specyficzną odrębność, podkreślaną legendami o ich wschodnim pochodzeniu i nadzwyczajnych okolicznościach objawienia/ocalenia, potwierdzoną następnie cudownymi interwencjami.

Tradycja ozdabiania obrazów sukienkami w Rzeczypospolitej nie wydatek się wywodzić w prosty sposób z tradycji wschodniej, lecz jest zakorzeniona w tradycji

<sup>67</sup> „Obraz w typie ikony” nt. św. Mikołaja w Tumie pod Łęczycą – *KZSP* II 1953, 4, s. 33. W karcie inwentarzowej ikony w Gdańsku w polu „styl” wpisano najpierw: „renesansowa ikona ruska, rokoko” (zapewne w doniesieniu do sukienki), po czym w r. 1984 przekreślono tę informację, wpisując: *gotyk*. – Kunicka, Strzelecka 1965. W karcie ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej* u krakowskich bernardynów podano: „kopia mal. bizant.” – Blak 1977b.

<sup>68</sup> Krasny 2004, s. 180-181.

<sup>69</sup> *Ibidem, loc. cit.*



wspólnej, sięgającej wczesnego średniowiecza. Można wskazać, że tak jak wspomniane wyżej *Hodegetrie* pojawiały się w kulcie rzymskokatolickim za pośrednictwem bizantynizującego malarstwa czeskiego, a zatem niekoniecznie pod wpływem oddziaływania ikonowego malarstwa ruskiego, tak i zwyczaj srebrnej oprawy obrazów nie musiał samoistnie wynikać z samego tylko obcowania z tradycją wschodnią. Co natomiast charakterystyczne, o ile ikony z ziem ruskich poza Rzeczypospolitą, tj. Rusi Nowogrodzkiej i Moskiewskiej były w ten sposób zdobione, podobnie jak i obrazy zachodnie w granicach Rzeczypospolitej, to jednak ikony pochodzące z ziem ruskich w jej obrębie tej tradycji nie podlegały. Dlatego też tak radykalna i łatwo uchwytna jest w tym względzie różnica między ikonami moskiewskimi a ukraińskimi, analizowanymi w tej pracy. Jednocześnie ikony moskiewskie tak niewiele z pozoru różnią się od typowych barokowych, oprawnych w srebro obrazów zachodnich, obok których pojawiły się w kulcie Kościoła rzymskokatolickiego w Rzeczypospolitej czasów nowożytnych. Ikonografia prawosławna, ukryta pod srebrnym okładem nie była wówczas może tak rażąca, a bardziej oswojona przez przepych, jakim od razu otaczano te ikony, tak, że były od razu jakby gotowe, by osadzać je w głównych ołtarzach świątyń katolickich jako obrazy maryjne, wschodnie, przy tym niemal od razu cudowne, a ich asystę stanowili często patroni polscy, śś. Stanisław i Wojciech.

Brak sukienek na ikonach zachodnioruskich można z jednej strony tłumaczyć słabością mecenatu sprawowanego przez ubogie lokalne społeczności, których nie było stać na ozdoby ze srebra i szlachetnych kamieni. Z drugiej jednak strony ten powód zdaje się nie być jedynym, ponieważ kompensacja tych braków w postaci nadzwyczaj zdobionych teli i nimbów w technice reliefu i rytu przypomina ikony pobliskiej Mołdawii, którą akurat wyróżniał znakomity mecenat kolejnych gospodarów. Rzecz zatem również w tradycji, tym razem bałkańskiej, bo co prawda wyróżnia się tu słynna XI-wieczna ikona *Marii Psychosostrii* (*Zbawicielki Dusz*), to jednak późniejsze malarstwo ikonowe Bułgarii i Serbii wprowadzało z czasem ten właśnie typ dekoracji reliefowej, który tak powszechny stanie się na ziemiach położonych bardziej na Północ.

Jeden jeszcze bodziec nie jest tu bez znaczenia, mianowicie oddziaływanie malarstwa cechowego małopolskiego, które zwłaszcza na przełomie XV i XVI stulecia wpływało na rozwój malarstwa lokalnego także pod względem typu i charakteru dekoracji, powielanej niekiedy dość szczegółowo. Takim późnogotyckim elementem był np. motyw pędu z przyciętymi odroślami, obecny na ramach późnogotyckich obrazów tablicowych Małopolski i Spisza, jak i ikon Rusi Koronnej oraz północnych Węgier. Należałości stylowe zachodnie utrudniają niekiedy właściwe rozpoznanie środowiska pochodzenia ikon. Są to np. guzy imitujące kamienie w koronie, jak i sama korona o wyraźnie gotyckiej formie w ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* u dominikanów w Gdańsku [3], podobnie jak późnorennesansowy ornament kandelabrowy w srebrnej oprawie ikony w Czarnicy [17], które mogłyby sugerować ich dodanie już na miejscu. O wnioski te łatwiej, zważywszy na upodobanie do imitacji kameryzacji stosowanej z upodobaniem w środowisku lwowskim, asymilującym wzory niderlandzkie<sup>70</sup>, w którym kilka wieków ikona od dominikanów

<sup>70</sup> W malarstwie cerkiewnym tego czasu były naśladowane ryciny tych samych artystów, jak w przypadku późnogotyckiej sztuki cechowej, tj. Dürera, Schongauera, Schaufeleina, Cranacha, braci

była czczona, jak również upodobanie do sukienek srebrnych w czasach Wazów, z których wiele faktycznie znalazło się na sprowadzonych ze Wschodu ikonach. Należy jednakże pamiętać, i to potwierdziło się w analizowanych przypadkach, że oddziaływanie ornamentyki zachodniej na sztukę ortodoksyjną nie było domeną Rzeczypospolitej, że pewne rozwiązania asymilowane w środowiskach zewnętrznych zdążyły odcisnąć swoje piętno na analizowanych ikonach w momencie ich powstania, chociaż tak różnych, jak Dalmacja, gdzie bezpośrednio oddziaływały wzory malarstwa włoskiego, jak i Moskwa, do której te rozwiązania docierały poprzez odbitki graficzne, ale i wzory nowej architektury, propagowanej w stolicy Księstwa Moskiewskiego przez architektów włoskich.

W kwestii ewentualnego oddziaływania owych ekskluzywnych dzieł wprowadzonych nagle w obszar sztuki zachodniej słuszna jest uwaga Krzysztofa Jodłowskiego, tu akurat w odniesieniu do ikony *Szamotołskiej* [12], iż „problematyczne wydaje się [...] funkcjonowanie ikony w płaszczyźnie – ogólnie mówiąc – estetycznej”<sup>71</sup>. Podobną refleksję wyraził Jerzy Gadomski:

Jeśli udostępniano je wiernym [ikony w Krakowie – M.P.K.] jako przedmioty kultu – nie miało to wpływu na stylową postawę miejscowych malarzy, podobnie jak bez stylowych konsekwencji dla innych środowisk artystycznych pozostawały ikony przechowywane w kościołach Europy Zachodniej<sup>72</sup>.

Ich oddziaływanie natomiast mogło wyrażać się w tworzeniu ich replik, a nie naśladowania stylu. Fakt odmienności ikony podkreślany w opisach przez zaznaczenie, że jest to – w tym przypadku – obraz moskiewski, nie miał większych konsekwencji, gdy idzie o jego oddziaływanie artystyczne. Może wręcz zastanawiać, czy Piotr Hiacynt Pruszczy wspominający w r. 1668 o miłych dla oka rumianych licach Chrystusa w ikonie moskiewskiej w Klimontowie [10. Wypis 1], nie miał przed sobą obrazu już po przemalowaniu, które to poprawki mogły mieć na celu zniesienie jakości zbyt graficznych, zbyt linearnych. Z drugiej strony uderzająca jest skrupulatność, z jaką ów autor, albo też ks. Fabian Birkowski opisywali twarze Marii

---

Wierix, Vredemana de Vries z tą różnicą, że ich recepcja następowała z reguły kilkadziesiąt lat później, przede wszystkim w w. XVII i XVIII. Literatura na temat wpływu wzorników graficznych na sztukę cechową XV-XVI w. w Polsce jest obszerna, zob. np. Olszewski 1975; Pokora 1982, s. 39-40; Zbiory studiów: *Niderlandyzm w sztuce polskiej* 1995, *Niderlandyzm na Śląsku...* 2003, w tym: Steinborn 2003; *Niderlandzcy artyści...* 2006, w tym: Kaufmann 2006. Na związki grafiki ze sztuką cerkiewną zwrócono większą uwagę dopiero w ostatnich dwóch dekadach, choć już wcześniej pojawiały się pojedyncze studia, np. R. Biskupskiego: Biskupski 1977 (Autor wskazał na oddziaływanie grafiki książkowej na ikony diecezji przemyskiej); Deluga 1993b; Deluga 1994 (tu podkreślono znajomość rycin Petera de Jode w środowisku Orużejnej Pałaty); Deluga 1996a; Deluga 1996b; Kaleciński 2000 (wskazano na znajomość w środowisku zachodnioruskim rycin Adriana Collaerta, Johanna Sadelera, Egberta van Panderen, Aegidiusa Sadelera, Martina de Vos z *Theatrum Biblicum* Johanna Pescatora); Gronek 2001a (udokumentowano znajomość cykli pasyjnych Wierixów i rycin m.in. Bernardo Passeri); Gronek 2001b; Gronek 2007 (wskazano na adaptację scen Pasji m.in. Krystyna Szaffenberg, Albrechta Dürera, Martina Schongauera); Deluga 2008 (tu omówiono m.in. wpływ *Biblii* w wydaniach niderlandzkich na środowiska ormiańskie – *ibidem*, s. 66-67) Kruk 2009b (znajomość rycin Hieronima Wierixa, Marcantonio Rajmondiego, Gilles'a Rousselet'a).

<sup>71</sup> Jodłowski 1989, s. 271.

<sup>72</sup> Gadomski 2001, s. 328.

w obrazach *Częstochowskim* [6], ikonie *Chetmskiej* [2] albo też *Dominikańskim* we Lwowie [3].

Wspólną konkluzją tych nieobojętnych na jakości estetyczne opisów było stwierdzenie, że wizerunki te skłaniają ku pobożności. W połączeniu z odwołaniami do pism św. Bonawentury i Dunsza Szkota, by zawsze zachowywać cześć dla Bogurodzicy oraz akcentowaniem cudowności większości opisanych obrazów-ikon, wyłania się pejzaż kraju, w którym jakości wschodnie przede wszystkim potęgowały efekt, jakiego oczekiwano po cudownym obrazie. Osoby boskie w obrazie miały chronić, osłaniać, sprawować pieczę nad społecznością lokalną i całym narodem, a potwierdzeniem ich mocy były zdarzenia nadzwyczajne towarzyszące im od początku cudownego objawienia, znajdujące kulminację w obrzędach koronacyjnych. Jeśli obraz miał metrykę *Ł u k a s z o w ą*, to oczywiste było, że trafić do Rzeczypospolitej mógł tylko z Jerozolimy przez Bizancjum i Rus<sup>73</sup>. I tę drogę przebyć miały obraz *Częstochowski*, *Hodegetria dominikańska Lwowsko-Gdańska*, ikona *Smoleńska* i *Chetmska* oraz relikwie Krzyża Św., te w Lublinie i te na Łyścu. Co znamienne, ich pojawienie się na Rusi warunkowane było porzuceniem praktyk pogańskich i przyjęciem chrztu przypieczętowanym małżeństwem z Anną, córką bizantyńskich cesarzy. Upór, z jakim przyszły właściciel ikony *Szamatulskiej* czynił o nią starania, przypomina podobne wydarzenia, które każą się widzieć w tej determinacji przekonania o cudowności obrazu, wkrótce z resztą potwierdzanej.

Wiara w cudowną moc wizerunku oraz związane z nią zewnętrzne formy życia religijnego: ofiarowywanie wot, udział w procesjach, mszach i pielgrzymkach mieściły się w ogólnym obrazie religijności poreformacyjnej, w której nad praktykowaniem cnót ewangelicznych dominowały zewnętrzne, manifestacyjne formy pobożności, co nie przesłaniało bezgranicznej ufności wynikającej z przekonania o wpływie świata nadprzyrodzonego na losy ludzkie<sup>74</sup>.

Co powtarza się też w narracji o obrazach-ikonach to fraza, iż traktowane były one przez każdorazowych właścicieli, jako *w i e l k i k l e y n o t*, co wobec ich niewielkich rozmiarów zbliżało te formy adoracji do praktyk związanych z kultem relikwii.

Jeszcze jedna kwestia zasługuje tu na uwagę, tj. przeniesienie akcentu z ozdoby samej ikony-obrazu, przynależne tradycji wschodniej, na jej oprawę architektoniczną, gdy trafiała do kultu katolickiego. Zachodziła swego rodzaju paralela między bogactwem zdobień np. ikony moskiewskiej *Matki Boskiej* znajdującej się w skarbcu Wittelsbachów w Monachium [14], w postaci pereł, rubinów, szmaragdów i szafirów, a zabiegami, by jak najwspanialszy był ołtarz, do którego sprowadzone dzieła wprawiano w epoce nowożytnej. Ołtarz np. *Matki Boskiej Śnieżnej* w Rzymie – według kontraktu z r. 1610 – miał być zbudowany z użyciem jaspisu o różnych odcieniach, lapis lazuli, ametystu i innych rodzajów kamienia<sup>75</sup>. W Rzeczypospolitej

<sup>73</sup> E. Powell w odniesieniu do *Madonny z Cambrai*, uważanej za dzieło św. Łukasza, wskazała, że będąc w istocie dziełem sienieńskim lub też florenckim 2. ćw. XIV w., jego *quasi*-bizantyński styl musiał ewokować „dawność” i „wschodność” w wystarczający sposób, by przypominać czasy biblijne – Powell 2006, s. 711.

<sup>74</sup> Jodłowski 1989, s. 270.

<sup>75</sup> Ostrow 1996, s. 147-148. Zespoły drogich kamieni służące w późniejszym okresie jedynie dekoracji, w okresie Bizancjum miały swoje konotacje symboliczne, odnajdywane w epigramach

trudno znaleźć przykłady użycia kamieni szlachetnych w strukturze ołtarzy, aczkolwiek nie żałowano do ich ozdoby srebra, zwłaszcza w epoce Wazów.

Pragnieniem moim było, by powyższe rozważania mogły przyczynić się do większego zrozumienia roli ikony jako obrazu kultowego w przetrzeni świątyni katolickiej w Polsce, która, w moim mniemaniu, związana była z szerszą fascynacją dziełami wschodnimi, traktowanymi z rewerencją przez wiernych lub przynajmniej wyróżnianymi, a czego świadectwo odnajdujemy w kronikach, inwentarzach i wizytacjach kościelnych. Trzeba jednak przy tym podkreślić, że – jak się okazuje – najbardziej istotne było wschodnie pochodzenie wizerunku i jego status, jako łaskami słynącego, czy też cudownego, a jakości artystyczne, czy oparte na tym dystynkcje w okresie nowożytnym nie miały dla kultu tak istotnego znaczenia. Tak jak w przypadku wizerunku *Hodegetrii* na ikonie w katedrze w Liège, czy *Matki Boskiej Hodegetrii Częstochowskiej* – mimo że przemalowane, nadal pozostawały dziełem świętego Łukasza. Zatem chodziło o legendę dzieła wschodniego jako nasyconego jakimś wyjątkowym pierwiastkiem sakralnym, i to potęgowało kult niezależnie od wyglądu obrazu, gdy wszak chodziło o pielgrzymowane „do jednej dla wszystkich chrześcijan Matki Miłosierdzia”.

Otwartość na ikony miała ulec zmianie w XIX w. wobec nękania przez zaborców kolejnymi kasatami i odbieraniem świątyń, w efekcie czego – jak zauważył Waldemar F. Wilczewski – „katolicy zwykle dążyli do usuwania z kościołów wizerunków noszących cechy sztuki sakralnej chrześcijańskiego Wschodu”<sup>76</sup>. I odwrotnie: głośny spór wybuchł w odniesieniu do wizerunku *Matki Boskiej Ostrobramskiej*, którą miano przenieść do wileńskiej cerkwi św. Ducha<sup>77</sup>. Zagadnienie to zasługuje na osobne opracowanie.

Nieprzypadkowo przytłaczająca większość ikon posiada tematykę maryjną, gdyż jak wskazał jezuita Alojzy Fridrich: „Wszystkie narody cieszą się takimi cudownymi wizerunkami Najśw. Maryi Panny, ale na polskiej ziemi są one podobno liczniejsze, jak indziej”<sup>78</sup>. Ks. Kamil Kantak zaś zanotował:

cały szereg kościołów posiadał łaskami słynące obrazy N. Panny. Między niemi budslawski pochodził jeszcze z końca w. XVI, podobnie leżajski pędzla wikarego farego Erazma. Janówka miała ikonę po Samozwańcu, daleka Orsza szczyliła się cudownym obrazem, Łubnie posiadały wizerunek N. Panny lzy wylewający, do którego także schizmatycy się modlili. Świecie uzyskało malowidło wydobyte z ręki [!] luterzańskich z Gdańska<sup>79</sup>.

Wtórują tym wypowiedziom i podtrzymują ich wymowę współczesne słowa Prymasa kardynała Stefana Wyszyńskiego: „Bo to jest ziemia Matki Najświętszej, którą

---

zapisanych na niektórych z ikon, odnoszących się do wiecznie zielonych ogrodów raj, wyrażonego przez dary materialne: srebro, złoto, perły i kamienie szlachetne, a potwierdzone w XIV-wiecznym poemacie Manuela Fila, zapisanym niczym tego typu epigram o kontemplacji złotego rajy ikony, którego kwiaty wyrażone przez sztukę wydają się otaczać jego Stworzyciela – Pentcheva 2006b, s. 645.

<sup>76</sup> Wilczewski 2005, s. 3. Zob. Kałamajska-Saeed 1993, s. 165.

<sup>77</sup> Kałamajska-Saeed 1990, s. 78-79.

<sup>78</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 13.

<sup>79</sup> Cyt. za: Kantak 1933, s. 267.

tutaj bodaj najwspanialej w całej Polsce się kocha”<sup>80</sup>. Na koniec warto zwrócić uwagę na przypomnienie ks. Janusza Pasierba, że

Treść nie tkwi w dziele jak ziarno w łusce, lecz [...] treść powstaje wokół dzieła, w tym, co ludzie w konkretnym czasie i sytuacji w związku z tym dziełem przeżywają, co myślą i co w związku z tym mówią. [...] Obraz jasnogórski jest ikoną i to ikoną określonego typu, niewiele [...] mówiono o sensie jaki dla życia społecznego i kultury Polaków kryje historia i legenda o Obrazie, jakie wnioski można wyciągnąć z jego kultu<sup>81</sup>.

Mariologiczne ukierunkowanie kultu w Rzeczypospolitej najlepiej zaś chyba obrazuje modyfikacja legendy konstantyńskiej związanej z prorocstwem przed bitwą przy Moście Mulwijskim, przypomniana przy okazji wyprawy Sobieskiego pod Wiedeń. Znajdują tu też echo wieczne utarczki z Tatarami i Turkami, w związku z czym idea Przedmurza Chrześcijaństwa znajdowała dosłowny, a nie tylko literacki wyraz, choćby w fortyfikacjach wzniesionych nad Dniestrem o nazwach Okopy Św. Trójcy (u ujścia Zbrucza do Dniestru) czy Szańca Panny Marii (u ujścia Seretu do Dniestru)<sup>82</sup>. I jakby klamrą spina te dzieje akt z jednej strony zbeszczenia kopytami tatarskimi ikony *Rudeckiej* w r. 1612 czy obrazów i ikon wyciągniętych ze świątyni Kamieńca, które tratować miał sam sułtan turecki w r. 1672, a z drugiej – legenda o królu Janie, który niedługo potem, po tryumfie wiedeńskim

sposprzegł wśród śmieci i gruzów zwój jakiś, zgnieciony nieco końskimi kopytami. Kazał go sobie podać i rozwinąwszy ujrzal malowany obraz Najśw. Panny Loretańskiej, a na nim z jednej strony napis: *In hac imagine vinces Joannes*, z drugiej: *In hac imagine victor ero Joannes* (W tym obrazie zwyciężysz Janie – w tym obrazie zwycięzcą będe Jan)<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Wypowiedź z r. 1990 za Karczmazewski 1992, s. 84. „I upieram się, że Madonna Jasnogórska uosabia w naszym narodzie archetyp matki. [...] w latach sześćdziesiątych władze komunistyczne nie pozwalały peregrynować po Polsce kopii częstochowskiego obrazu, w końcu go aresztowano i po kraju wędrowały puste ramy, ale Polacy pochyłali się przed nimi z niebywałą czcią. Nawet w pustych ramach widzieliśmy Madonnę – oto potęga archetypu! Archetypy są niewidzialne, ale jeśli ktoś je przyjmuje [...] wówczas podlegają wizualizacji, a jeśli ich nie przyjmujemy – nadal trwają w ludzkiej podświadomości, jakby czekając na swój czas” – wypowiedź o. Joachima Badeniego w: *Boskie oko...* 2003, s. 125; Por. Pasierb 1984, s. 108.

<sup>81</sup> Pasierb 1984, s. 102.

<sup>82</sup> Czołowski 1930, s. 38-39; Kruk 2004b, s. 356.

<sup>83</sup> Obraz miała wywieźć do Rzymu Maria Kazimiera, następnie przejąc miał go król-wicz Jakub, a potem trafił do Nieświeża, gdzie książę Michał Radziwiłł zbudował dla obrazu kaplicę, przykazując, by sukcesorowie nieświescy „w wielkim szacunku ten obraz mieli i nad skarby szanowali” – Fridrich 1911, 4 [2008], s. 35-36, il. na s. 37.



ANEKS I

KATALOG IKON W KOŚCIOŁACH  
RZYMSKO-KATOLICKICH I ZAKONACH  
RZECZYPOSPOLITEJ  
(z wyborem literatury)

**Ikony greckie (z terenu Bałkanów) rozpoznane**

1. *Matka Boska Orędowniczka* (gr. *Hagiosoritissa*), **Kraków**, kl. klarysek  
< testament (1268) < bł. Salomea (1218-1241?) < Andrzej II król Węgier (1217?)  
< Bizancjum  
Ikona<sup>1</sup>, Konstantynopol (?), k. XII – pocz. XIII w., dr. mozaika, 22,3 x 17,3 cm<sup>2</sup>  
Inskrypcje: MP ΘΥ  
Koronacja: –  
Konservacje: Maria Niedzielska ASP Kraków (1967)  
Lit.: Dąb-Kalinowska 1973, s. 115-124; Gąssowska 1979, s. 155; Biskupski 1991,  
poz. i il. 1 (21,5 x 16,5 cm); Różycka-Bryzek 1999, s. 42-46; Janocha 2008b, s. 126

Wypis 1:

*Obraz Naswietszey Panny z masy swietych Reliqui Robiony Pan Jezus się ukazuje  
N Pannie Zmartwychwstały Wszystek ten obras nabijany złotem Jest tam przybita  
Szerozłota tabliczka i zaskłem Jest Romy tego obrazu Srebrne beły kraie pozłociste  
i Rozycki po romach gdzie niegdzie odpusty Maią być przytem Przynoszą go do ko-  
nających Siostr i ten ze skarbu od S Matki<sup>3</sup>.*

2. *Matka Boska Hodegetria Chełmska*, **Łuck**, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze  
< 2000 < Łuck < (1945) < Lublin < (1944) < Chełm < Konstantynopol (?)  
Ikona, Konstantynopol (?), k. XII – pocz. XIII w., 95,5 x 66,5 x 1,7-2,5 cm  
Inskrypcje: MP ΘΥ ; IX XC  
Koronacja: 15 wrzesień 1765, ks. Maksymilian Ryłło, biskup chełmski  
Konservacje: 1996, Łuck, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze  
Lit. (wybór): Susza 1684; Susza 1780; Ryłło 1780; Barącz 1891, s. 44-46; Bara-  
nowski 2003, s. 177-178 (wybór literatury); *Чудотворна икона...* 2003 (dat. na  
XI w.); Deluga 2009, s. 69-86; Gil 2009 (literatura przedmiotu na s. 109); Bylicka  
2010

---

<sup>1</sup> Pojęcie „ikona” w katalogu używane jest w sensie domniemanej pierwotnej funkcji opisanych obrazów.

<sup>2</sup> Różycka-Bryzek 1999, s. 42-46.

<sup>3</sup> Za: Różycka-Bryzek 1999, s. 43; Różycka-Bryzek 2002, s. 408.

## Wypis 1:

*Obraz Cudowny Najświętszej PANNY Chełmskiej iest málowany (według trádycyey stárych ludzi) od świętego Łukaszá. Przywieziony z Konstántynopolá od Cesárzow Greckich przez Xiążę Włodzimierzá / á ná Krzćie / Bázylego / Roku 980. do Ruśi / Miásta Chełmná<sup>4</sup>, y postanowiony w Cerkwi pod władzą Episkopá tamecznego, w postuszeństwie będącego / y Uniey Kościółá Rzymyskiego. Jest ten Obraz ná drzewie Cyprysowym / czego doświadczył Książdz Terlecki / Episcop Chełmski: Twarz Najświętszej Panny w skromności powážna / w powadze straszna / á w stráchu przyjemna / sercá ludzkie cudownie przenikáiąca / y do nabożeństvá wzbudzáiąca / miernie podługowata / wszystká czarno ozdoba / y wapniła / ná práwey ręce Synaczká swego piástuiąca / prosto oko Synowskie do oká Mácie-rzyńskiego máiąc / po biodrá málowany. Ten Obraz Tátárzy z klejnotow odárli / gdy Báththa z Bugáiem w Ruskie Kráie byli wpádlí / lecz zá to iedni ślepotą / szaleństwem drudzy / y náglą śmierciá pokárani. Wielkie Cudá Pan Bog przy tym Obrázie czyni w tych / którzy go wzywáią w potrzebach swoich. Uprzywileiowány iest ten Obraz Odpustámi od Stolicy Apostolskiej / od Naywyższego Pásterzá / Urbaná<sup>5</sup> Osmego / Roku 1644. Te potwierdził Innocentius X<sup>6</sup>.*

## Wypis 2:

*Nazajutrz rano w namiocie królewskim, gdzie obraz był Panny Najświętszej chełmskiej cudowny i w wielkiej u wszystkich zostawał rewerencji, mszy świętej wysłuchawszy i Panu Bogu za wczorajsze początki dobre wojny podziękowawszy, niemieszkanie wojsko w pole wyprowadzone, piechoty nieco przy wałach obozowych liczne zostawiwszy [...]; Wojsko wieczorem z pola zszedłszy i suplikacje przed tym obrazem Panny Najświętszej chełmskiej uczyniwszy, i onej dalsze progressa tej wojny zaleciwszy a trochę siebie i ludzi posiliwszy czem mieli [...] dnia jutrzejszego w szyku tęskliwie oczekiwali [...]; bo i patriarchę jednego Greka od patriarchy konstantynopolskiego od Chmielnickiego, z błogostawieństwem przysłanego w taborze odbiegli, który tamże zabity został; wzięto przy nim ewangelią w złoto oprawną, mitrę i pas, bogate oboje i od tego co to był zdobył odkupiono i w namiocie Najświętszej Panny chełmskiej na ołtarzu położone widziałem [...] której przyczynę wojsko wszystko całe tej jakiej takiej wiktoryi przypisywało skutek, za co też przy wieczornych suplikacjach pokornie P. Bogu dziękowano<sup>7</sup>.*

3. **Matka Boska Hodegetria**, zw. **Matką Bożą Zwycięską, Różańcową, Gdańsk**, bazylika dominikanów pw. św. Mikołaja < 1945 < Lwów (k. dominikanów pw. Bożego Ciała) < Bałkany (?)  
Ikona, szkoła italo-kreteńska (?), ok. 1500, dr. (lipowe) temp., złoceńca, 97 x 66 cm<sup>8</sup>,  
Inskrypcje: MP ΘΥ ; IX XC ; ω O N  
Koronacja: 1 lipca 1751, arcybiskup lwowski Mikołaj Ignacy Wyżycki  
Konservacja: Lesław Szolginia w l. 1967-68 (Szolginia 1967/68)

<sup>4</sup> Pruszc 1740, s. 56: *Hełmná*.

<sup>5</sup> *Ibidem, loc. cit.: URANA*.

<sup>6</sup> Pruszc 1662, s. 50; Pruszc 1740, s. 56. W oparciu o: *Historia reverendi Jakuba Suszy*.

<sup>7</sup> Jemiołowski 1648-1678, s. 21-22, 23, 26; Jurkowlaniec G. 2008, s. 406; Gil 2009, s. 126-127.

<sup>8</sup> Wymiary przed konserwacją, po której wynoszą: 98,5 x 67 cm – Szolginia 1967/68, s. 3.



Lit.: Chodykiewicz 1746; Barącz 1891, s. 152-156; Kalinowska 1980, s. 116-132; Biskupski 1991, poz. i il. 4; *Z dawna Polski...* 1996, s. 61-63, poz. 9; Baranowski 2003, s. 191 (wybór literatury); Rok, Wojtkiewicz-Rok 2006, s. 195-206; Kwiatkowska 2008; Maroszek 2008, s. 229-242; Janocha 2008b, il. na s. 91 (XV w. (?), szkoła italo bizantyńska (?), 97 x 66 cm)

Wypis 1:

*15. S/ant/ Marien altar und kapel. Auf diesem altaer stund damals das gemoelte marien bild mitm manttel aufm Höbte und kindlein Iesu auf arme. Dies bild, wie wol es noch schön ist, dennoch achte ichs dafor, das es wol mitt der kirchen anfang gedenkt und one tzeiweil<sup>9</sup> erst ist von Griechen oder Reussen geebrt. Es hatt eine gestalt nach der Reussen manier, auch ihre buchstaben daan, hatt eine grosse sielberne kroene vergueldet fol gesteins, auch ist der manttel fol silbern vergueldter sterne<sup>10</sup> geschlagen, desgleichen des kindleins kleidt fol sonnenhöbtlein. Und solchs alles von alters her tzum tzeichen, das es alletzeit ist in schonunge gewesen. Itzt hats genug köstlicher kleinöter von golt und edlem gesteine, welchs nicht alleine unsere Katholischen oppfëren, sonderen auch unsere widersacher die Reussen und Armenier, den es thut Gott one underlas teglichen groesse wunder bei dieser taffel. Selden geht einer one huelle unde troest ab, der sich andechtig tzu diesem bilde machet<sup>11</sup>.*

(= 15. Ołtarz i kaplica św. Marii. Na tym ołtarzu stał swego czasu malowany obraz N. P. Marii z chustą na głowie i z Dzieciątkiem Jezus na ręku. Obraz ten, jakkolwiek wciąż jeszcze piękny, jednakże uważam; że pamięta początek kościoła i bez wątpienia wpiery był uwielbiony przez Greków i Rusinów. Posiada on bowiem wygląd zgodny ze zwyczajem Rusinów i ich litery. Posiada on dużą srebrną pozłacaną koronę pełną kamieni, również płaszcz jest zupełnie pokryty srebrnymi pozłacanymi gwiazdami, tak samo sukienka Dziecka; główka zaś jest w pełni słońca. I to wszystko od czasów najdawniejszych, co dowodzi, że zawsze wielką czcią był otaczany. Obecnie posiada on dosyć cennych klejnotów ze złota i szlachetnych kamieni, ofiarowanych nie tylko przez katolików, lecz również przez innowierców Rusinów i Ormian, ponieważ Bóg czyni bez przerwy wielka [!] cuda przy tym obrazie. Rzadko kiedy odchodzi bez pomocy i pociechy ten, który z nabożeństwem modli się przed tym obrazem)<sup>12</sup>.

Wypis 2:

*Habet haec Ecclesia quatuor imagines in quatuor altaribus B. V. Mariae magna celebritate a populis frequentatas. Prima et antiquissima est in Capella B. V. Mariae, quam quidem Illustr. D. Joannes Swosowski, succamerarius Leopold: post divisionem exererat et propter majorem commoditatem devotionis populi transfere de Capella S. Magdalenae procurarat, sed postmodum Magnifice ab Illustrissimo D. Adamo Stanislawski, Castelano Podoliae, atque illius consortie Marianna Czuriłowna, ubi consensus et donatio fundi a pientissimo senatu Leopoliens. accenserat,*

<sup>9</sup> Markowski 1969, s. 85: *zweiweil*.

<sup>10</sup> *Ibidem: steine*.

<sup>11</sup> Grünegew 1601-1606, 2, [fol. 1351], s. 1018; Markowski 1969, s. 85.

<sup>12</sup> Markowski 1969, s. 85; *Martin Grünegew* 2008, s. 141: „Ten obraz, choć rzeczywiście piękny, to jednak czczę go za to, że pochodzi z początków kościoła i bez wątpienia czczony był najpierw przez Greków albo Rusinów [...]”.

*sub Provincialatu A. R. P. Fr. Stephan Chmeler et Prioratu R. P. Hyppolyti Zaklika e fundamento erecta et dilatata remansit. Imago originem habet ab Imperatoribus Constantinopol: et assignant pictorem, sicut in actis Consistorii Leopoli. lego, fuisse forte S. Lucam. Illam Ducibus Russiae illi pro ingenti munere, tum ob sanguinis propinquitatem, tum ob fidem a Graecis susceptam, tum ob amicitiam conservandam donarunt. Quam Duces Russiae in bellis deportabant ac demum Haliciam cum Monarchia transtulerunt et postmodum Leo Dux Russiae filius Romani Leopoli. erecta in Curiae suae Capella collocaverat, illamque Patribus Ordinis una cum Curia concesserat. Quod nedum traditio ipsa, sed literae quoque Monachis Ruthenorum in fundationem datae commonstrabant. Declarant quoque propositum plurima: 1. Quia imaginis sacrae figura Graecam refert in picturis consuetudinem et coloris speciem. 2. Quia ad utrumque latus est scriptum Graecis literis, ab una parte Mater Dei, ab altera Jesus Christus 3. Quia continua cura servata fuit in Conventu a Fratribus. 4. Quia depicta est in Cupresso, quae antiquitatem et pretiositatem significant. 5. Quia Religiosi S. Basili ritus Graeci dicunt se habere fundationem ab antique a Ducibus, ut psalterium ante ipsam decantarent. Ultimo quia corona de puro auro licet simpliciter elaborate fuerat haec imago insignita. Quae non ita pridem ad proportionem alia efformata in sumptam Capellae S. Michaelis nunc ob novam fabricam ruinatae conversa fuerat. De quo planius in historia B. V. Mariae diximus. Clinodia vero de puro auro, margaritis et lapidibus pretiosis. Item vota argentea et apparatus altaris tanta sunt, ut excedant valorem 4 millium florenorum, licet plurimi exinde Calices Altaris et alia elaborate fuerint. Nam quia Leopoli haec solum unica fuit imago, miraculis plurimis clara, plurima quoque ante adventum aliorum Religiosorum Leopolim, retulit dicata vota. Sed neque cessant in dies, quod continuae Eleemosynae, Sacrificia, dona noviter fundata et collate, repraesentant. Servatur ibidem Lignum vivificae Crucis Salvatoris Nostri in Cruce Aurea<sup>13</sup>.*

Wypis 3<sup>14</sup>:

*We Lwowie w Kościele Oycow Dominikańow iest Obraz Panny Máryey<sup>15</sup> w Káplicy Rożáńcá Świétego bárdzo śliczny / y cudowny [...] Ktory Obraz iest málowány od świétego Łukaszá / który mieli Cesarze Cárogradzcy w swym Pálácu / dárowány iest Xiążętom Ruskim, iáko Powinnym / ná znak wielkiej miłości. Tenże Obraz Xiążęta w bitwách wálnych ná woynách nosili / á gdy Leo Xiążę Ruskie / Syn Románá, Kościól y Klasztor Dominikański na swym gruncie fundował / oraz im y ten<sup>16</sup> Obraz zá wielki y wieczny klejnot zostáwił.*

Wypis 4:

*S. Maria de Victoria a S. Luca depicta, per Annam Bazilii II et Constantin VIII orientis Imper. Sorore Vldimirii M. Ducis Conjugem in Russiae Oras transportata per Leonem Duce Fundatore urbis et conv. General; Leopoli: Patribus Ordinis Predicatorum tunc Missionariis pro Fide Peregrin: una cum Arce donate, a Benedicto XIV PP per Nicolaum Archi Ep. Leop. In Arcie Castrorum Coronata*

<sup>13</sup> Okolski 1646, s. 75; Kunasiewicz 1876, s. 8-10; Dąb-Kalinowska 1980, s. 122; Kwiatkowska, s. 16-17.

<sup>14</sup> Pruszcz 1662, s. 53; Pruszcz 1740, s. 59-60. Autor odwołał się do *Russia Florida* Okolskiego; przy stwierdzeniu, że obraz cudowny – do orzeczenia Komisji arcybiskupiej.

<sup>15</sup> Pruszcz 1740, s. 59; *PANNY MARYI*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 60: „im ten Obraz [...]”.

*Die I. Mens Julii Anno jubilei MDCCLI Solenniter e castris introducta. Rarte et ad s. Sede Aplica (!) instante Augusto III Poloniarum Rege et Maria Josepha Regina*<sup>17</sup>.

Wypis 5:

*U Dominikanów obraz łokieć i 14 cali wysoki, a łokieć i dwa cale szeroki [...] Czysty typ bizantyjski, lecz o wiele odmienny od obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej tak co do rozmiaru, jak i kolorytu. Na głowach korony rzymskie*<sup>18</sup>.

4. *Matka Boska Słodkomitująca* (gr. *Glykophilousa*), **Kraków**, kl. klarysek < Bałkany  
Ikona, Bałkany (?), XIV w. (?), dr. lipowe, temp., 54 x 40 cm  
Inskrypcje: niewidoczne  
Napisy na odwrociu:  
*X-XI w.*  
poniżej:  
*KONSERWOWAŁA / IRENA ŚWIĘCICKA / STARANIEM MATKI ANTONINY / JANUSZ / 1963 R.*<sup>19</sup>  
Koronacja: –  
Konserwacje: Irena Święcicka w r. 1963; Wioleta Malska w ASP w Krakowie w l. 1999-2000 (Malska 2000)  
Lit.: *Pax et Bonum...* 1999, s. 47-49; Malska 2000; Smorąg-Różycka 2001b, s. 24 (ok. 1300, Bałkany?), przyp. 35; Janocha 2008b, s. 420, il. na s. 421; Pencakowski 2009, s. 203, il. 24a-d
  
5. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, **Kalwaria Zebrzydowska**, kl. bernardynów przy k. pw. Matki Boskiej Anielskiej, kaplica św. Anny w obrębie murów klasztornych < Bałkany  
Ikona, szkoła italo-kreteńska, ok. 1500, dr. temp., złocenia, 28 x 23 cm  
Inskrypcje: MP ΘΥ ; IX XC  
Koronacja: –  
Konserwacje: ?  
Lit. *KZSP* I 1951, fig. 80, s. 22 (*ikona w typie „Portaitissy” ruska*, w. XVII); *KZSP* I 1953, 14, s. 476, fig. 501; Chrzanowski 2001, s. 335; il. 3

### Ikony-obrazy greckie (z terenu Bałkanów) domniemane

6. *Matka Boska Hodegetria Częstochowska*, **Częstochowa**, k. kl. paulinów na Jasnej Górze  
< Książę Władysław Opolczyk < Bełz (?) < Bizancjum (?)  
Ikona (?), Bizancjum (?), w. XII-XIII; XIV; 1430-1434, dr. temp., 121,5 x 81,5 cm<sup>20</sup>  
Inskrypcje: niewidoczne  
Koronacja: 8 września 1717, bp chełmiński Jan Szembek

<sup>17</sup> Wacław z Sulgostowa, z. 3, s. 394; Maroszek 2008, s. 231.

<sup>18</sup> Barącz 1891, s. 152.

<sup>19</sup> Malska 2000, s. 53, fot. nr 2.

<sup>20</sup> Kurpik 1991a.

Konserwacje: Turczyński, Rutkowski 1927; opis konserwacji i przemalowań w: Maniura 2004, s. 10-19

Lit. (wybór): Nieszporkowicz 1681; Nieszporkowicz 1683; Barącz 1891, s. 54-59; Rozanow 1974, s. 165-177; Różycka-Bryzek, Gadomski 1984, s. 27-50; Różycka-Bryzek 1990b, s. 9 (122,2 x 82,2 cm); Biskupski 1991, poz. i il. 3; Kurpik 1991a (121,5 x 81,5 cm, il. 1 – fotografia odwrocia); Kurpik 1991b; Kos 2002, s. 148 (121,5 x 81,5 x 3,2 cm); Baranowski 2003, *passim* i s. 182 (wybór literatury); Janocha 2008b, s. 86, il. na s. 87 (podobrazie: XII-XIII w., warstwa malarska ok. poł. XIV i 1430-1434, 122 x 82 cm); Kurpik 2008

Wypis 1:

*Bo y ten Obras w Częstochowie ktory własny bić Panny Mariey twirdzą / namni nie iest Świętobliwy twarzy Panny ony czisty podobny / isz oczima tak nie strzigiła / iako ten Obras ma oczy ciekawe pátrząc ná każdą stronę za każdym gđzieby się ieno obrocil / Ináksza skromność btogostawioná Pámmá miałá / woczach swoich Świętich / nisz tego Conterfektu oczy są. Dziwna żeby Lucasz Euangelista miał takowe oczy malować tey Panny / który wszelakie cznoty y świętobliwość pismem inaczy malował / Bárzo dziwniejsza / isz tey matáninie / tak wiedzci / tak mądrzy ludzie / tak długo wierzą / tám sliuby czyniąc iędzją<sup>21</sup>.*

Wypis 2:

*Hat [tj. wizerunek – M.P.K.] mittelmessige augen groer farb samt oelgruen eingemist, die seben gleich voer sich ein wenich (nich fiele) von sich, wiewol das angesichte sonst ein wenich nach dem kindlein, wels aufm lincken arme helt, gewendet ist. Das rechte auge ist sonst schlecht offen, aber das lincke ein wenich tzuklemt, mitt welchen es den ein idern ansicht, man wende sich wohin man wolle, sonst ist brauner farb. Sicht ser ernsthaftig von sich wertz tzur erde, gleich sesse es in tiefen gedancken, doch one runtzeln oder saursenn. Deutet sonst eine arbeitern, stielle und andechtige pershon, in welcher duerchau keine weltliche freude ist, das es auch etwas traurich scheint<sup>22</sup>.*

Wypis 3:

*[...] Obraz ten kleynot drogi [...] Tá táblícá z stołu Najswiętszey PANNY ma ná sobie subtelne płócienko, ná którym Obraz iest wykonterfektowany; długość iey dwa łokćia; y ná pultory ćwierci rowne, szerokość záś łokieć ieden y trzy ćwierci, á w miész dwa członki pálcá srzedniego, w sobie zámyka. Najswiętsza PANNA wymalowana od głowy po biodrá, Oblicza nie okragłego, ánízá ostrzonego, ále trochę podługowatego, bárwy rumiánney náksztalt pszenice, włosy ná głowie mierno żolte, oczy tákże przyzólciejsze, źrzenice oliwney bárwy, maiąca brwi mierno czarne, trochę záwiesiste, usta bárdzo slične, iako kwiat róży czerwoney; piástuiąc ná lewey stronie PANA JEZUSA, rumiánney bárwy, włosow żoltych kędzierzáwych, który w lewey ręce przy kolánách Księgę trzyma, á práwą ma ku gorze wyciągnioną, iakoby najmilszą Mátkę dwiema páluszkámi zegnáiąc. Jest to Obraz wspanialej twarzy, że się zda cóś Boskiego z niego wynikáć, á kto blisko do niego przystąpi, nieiáki strach uznawa<sup>23</sup>.*

<sup>21</sup> Gliczner 1598, s. [47v]; Tazbir 1984, s. 228.

<sup>22</sup> Gruneweg 1601-1606, 3, [fol. 1525], s. 1133.

<sup>23</sup> Pruszc 1662, s. 16; Pruszc 1740, s. 18. Oczy Bogurodzicy w obrazie *Częstochowskim* są tym, co najbardziej chyba przykuwa uwagę także współcześnie: „Od tego wzroku nie ma ucieczki. W tych

7. *Matka Boska Słodkomiłująca* (gr. *Glykophilousa*) *Sidzińska*, **Sidzina** k. Jordanowa, k. rzym.-kat. par. pw. św. Mikołaja  
< Bałkany (?) / Ruś Zachodnia  
Ikona (?), szkoła italo-kreteńska lub / i malarz grecki czynny we Lwowie (?), k. XVI – pocz. XVII w. (?), dr. temp., ol., 64 x 47,5 cm<sup>24</sup>, 77 x 61,5 cm<sup>25</sup>  
Inskrypcje: MP ΘΥ ; IX XC  
na odwrociu napis czarną farbą:  
*obraz podług trad. z IX w. konserw. z XV w., odnow. i zakonserwow. 1963 kons. Zawadzki T. Dzierża z Kr. Prob. X. J. Długopolski kość. Mika Fr.*<sup>26</sup>  
Koronacja: 15 sierpnia 1966, biskup Julian Groblicki  
Konservacja: 1963: T. Zawadzki; 2009: Koziana-Białko 2010 (MAK)  
Lit.: Patrzyk b.d.; *Sidzina* b.d.

## Wypis 1:

[...] miejscowa tradycja tak tę sprawę ujmuje: *Łaskami słynący obraz M.B. Sidzińskiej był w zamku sidzińskim. Tatarzy chcieli obraz zrabować, ale gdy się to nie udało, porzucili go na Roli Lipowej przy drodze, gdzie wytrysło cudowne źródło, o którym będzie osobno mowa. Tu znaleźli obraz ludzie pracujący w polu. Ponieważ zamek był zniszczony, sőtys zabrał obraz do siebie, skąd znów zabrał go jakiś pan z [Toporzyska] do swego dworu. Tradycja nie mówi, jak długo był obraz u sőtysa i u owego pana, tylko powiada, że pan ów we śnie otrzymał rozkaz, pod groźbą surowej kary Bożej, by obraz odwiózł do Sidziny, co też niezwłocznie uczynił. Ale kościół w Sidzinie był dopiero w budowie i nie było gdzie obrazu umieścić, więc szybko zbudowano kaplicę i w niej go umieszczono. Po ukończeniu kościoła, obrazu do niego nie przeniesiono, bo był bardzo mały, dlatego pozostał w kaplicy i tam częściej odbierał. Faktycznie, jak to już była mowa, kościółek czy kaplica, na której miejscu zbudowano, była maleńka*<sup>27</sup>.

## Ikony moskiewskie rozpoznane

8. *Matka Boska z Dzieciątkiem Hodegetria* w wariacie *Tychwińskiej / Św. Mikołaj, Lesko*, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NPM  
< Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona dwustronna, szkoła moskiewska (?), przemalowana na Ukrainie (?), 1500, dr. temp., 55,5 x 44,5 x 3,5 cm  
Inskrypcje: u dołu ikony napis fundacyjny z datą, zob. Giemza [2010] – Aneks II  
Koronacja: –  
Konservacja: Beata Hirszenberg (1969)

oczach ukrywa się całe Jej życie i mocą przedziwnej tajemnicy dostrzec tam można całe swoje życie” (*Z dawna Polski...* 1996, s. 32); „Wzrok Marii – niełatwy do scharakteryzowania, gdyż przepelniony głębią i tajemnicą, a także łagodnością – nie jest skierowany ku Dzieciątku, lecz ku wiernym” – Thiriet 2002, s. 30.

<sup>24</sup> Patrzyk b.d., s. 39.

<sup>25</sup> Niedojadło 2008.

<sup>26</sup> Koziana-Białko 2010, s. 4, il. 16.

<sup>27</sup> Patrzyk b.d., s. 34.

Lit.: Tondos 1969 (k. XVI w., 49 x 39 cm); Hirszenberg 1970, s. 60-61 [2. poł. XV w. (?), 55,5 x 45 cm; 47,7 x 37 cm (w ramie) x 3 cm]; *KZSP SNI* 1982, 2, s. 44, il. 181, 233; Biskupski 1991, poz. i il. 32; Giemza [2010] – Aneks II

9. *Matka Boska Hodegetria* w wariancie *Tychwińskiej* (zw. *Różańcową*), **Warszawa**, k. rzym.-kat. seminaryjny, d. k. kl. karmelitów bosych pw. NMP i św. Józefa Oblubieńca  
 < 1826 < Warszawa, k. wizytek < Warszawa, k. dominikanów obserwantów < tzw. Kaplica Moskiewska w Warszawie (?) < Księstwo Moskiewskie  
 Według legendy (prawdopodobnie z w. XIX) otrzymał ją król Jan III Sobieski od papieża Innocentego III po zwycięstwie wiedeńskim  
 Ikona, szkoła moskiewska, pocz. XVI w., dr. temp., 62 x 78 cm  
 Inskrypcje: MP ΘY ; IX XC ; ω O N  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: Manuela Kornecka (2010)  
 Lit.: Wanat 1979, s. 424; Biskupski 1991, poz. i il. 23; Ośko 2010, s. 50-51 (dat. na 1. poł. XVI w.), il. na s. 48-49
10. *Matka Boska Hodegetria*, **Klimontów**, d. k. kl. dominikanów pw. NMP i św. Jacka < (1. poł. w. XVII) < Ossolińscy < Księstwo Moskiewskie < Bizancjum (?)  
 Ikona, szkoła moskiewska, XVI w., dr. temp., wym. 40 x 30  
 Warstwa starsza: malarz grecki czynny w Moskwie (?), w. XIV (?)  
 Inskrypcje: MP ΘY ; IC XC ; ω ... ..  
 Koronacja: –  
 Konserwacje:  
 Lit.: Pruszcz 1662, s. 42; Pruszcz 1740, s. 47; Barącz 1891, s. 108

Wypis 1:

*W Klimontowie Miasteczku, w Dyecezyey Krákowskiej / w Dzierżawie Ich MM. Pánow Osolińskich / fundátorow Kościółá / y Klasztorá Dominikańského / iest Obraz Pánny Przenayświętszey / nie bárdzo wielki / w Moskwie málowány / á ztámtąd przez fundátorá tychże Zakonnikow przyniesiony / y Bráctwu Rożáńcu świętego zá wielki y kosztowny klejnot dárowány / iest Greckiey postaci / málowány przez mierną czarność / wdzięczną rumiánnóść ná twárzy / ná weyźrzeniu bárdzo miły / wielce pobudzáiący do nabożeństvá. Tám Pan Bog wiele cudow / zá przyczy-ną Mátki swey / czyni / o tym częste Wotá srebrné y woskowe / y Księgi Regestrowáne cudow dááq znáć w tym tám Klasztorze<sup>28</sup>.*

11. *Matka Boska z Dzieciątkiem (Jezusem Emmanuelem)*, **Szczyrzyc**, kl. cystersów < (1945) < Wistycze (biał. Вістычы), k. kl. cystersów<sup>29</sup> < Księstwo Moskiewskie / Ruś Zachodnia (?)  
 Ikona, Ruś Zachodnia / moskiewska lub nowogrodzka (?), 2. poł. w. XVI, dr. temp., 147,5 x 92 cm  
 Inskrypcje: ... IC XC .. ω  
 Koronacja: –

<sup>28</sup> Pruszcz 1662, s. 42; Pruszcz 1740, s. 47.

<sup>29</sup> Fundacja podkomorzego brzeskiego Eustachego Tyszkiewicza dla zakonu cystersów z r. 1678. „W kościele znajdował się cudowny obraz Bogarodzicy” – *SGKP XIII* (1893), s. 618.

Konserwacje: brak danych

Lit.: Pruszcz 1662, s. 54-55; Pruszcz 1740, s. 60-61; Barącz 1891, s. 293; KZSP 1951, s. 17, KZSP 1953, s. 253, „RDT” 1972, s. 565; Kwiatkowska-Kopka 1999, s. 228; Kruk 2000, s. 246; Maszczak 2000, poz. i il. II/4; Morajko 2005, s. 202; Janocha 2008b, il. na s. 102 (k. XV – pocz. XVI w., warsztat białoruski lub nowogrodzki, 147,5 x 92 cm)

Wypis 1:

*Obraz wielce Cudowny PANNY MARYI w Mieście Wystycách, w Kościele Fárnym, przy którym Rożániec Święty iest fundowany, który Obraz Pan Bálcer Stánisław Przyłuski Rythmem swym ták pięknie wita:*

*Witay o MATKO litości:*

*Jedyna nászã słodkości.*

*Witay Wystycka<sup>30</sup> Pátrono /*

*Nas wszystkich pewna Obrono.*

*Wszędys iest Pámmá cudowna /*

*Lecz w tym miejscu niewymowna /*

*Kiedykolwiek cię wzywamy /*

*Dobroci twej doznawamy.*

*We złych rázách y w frásunku /*

*Wielom dodałás ráturnku /*

*Wieleś ślepych oświeciłá /*

*Wieleś chromych uzdrowiłá.*

*By w nacyęższy był chorobie /*

*By wszystek zwątpił o sobie /*

*Kto się do ciebie udawał /*

*Prędko<sup>31</sup> przy zdrowiu zostawał.*

*Choćbym ia nie wspominał siebie /*

*Zem iest zlecony od ciebie /*

*Te sáme Wotá woláią /*

*Jákíe láski twe bywáią.*

*O gdyś ták sławna cudámi /*

*Kroluyże wiecznie nád námi /*

*A my o wszelákíey dobie*

*Będziem usługowác tobie.*

*Y ia w tobie mam nádzieię /*

*Iż z mym sercem nie zniszczeie;*

*Doznam żądáney ochrony /*

*Wzywáiąc twoiey obrony.*

*Bo co człowiek czyni z chęci /*

*Ku twej przesłodki pámięci /*

*Choćby y zá pieniądż stało /*

*Będzie to twą wdzięczność znáło.*

*Więc się modł zá nas Pátrono /*

*Wistycka nászã Obrono;*

*Modł się o nászã słodkości /*

<sup>30</sup> Pruszcz 1740, s. 60: *Wistycka*.

<sup>31</sup> Pruszcz 1740, s. 61: *Przędko*.

*Modl się o Mátko litości /  
Rożañcem cię pozdrawiamy /  
Niech przyczynę twoię znamy*<sup>32</sup>.

12. *Matka Boska Kazańska, Szamotuły*, k. kol. rzym.-kat. pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Stanisława Biskupa < (1683) < Wiedeń < (1683) < Szamotuły < Aleksander Wolf, starosta Feliński < Księstwo Moskiewskie  
Ikona w posiadaniu kniazia, pozyskana po śmierci tegoż od jego żony przez Aleksandra Wolfa, starostę Felińskiego  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 4 ćw. w. XVI, dr. temp., 32 x 26 cm  
Inskrypcje: MP ΘY ; IC XC ; ?  
Koronacja: 20 września 1970, Stefan kardynał Wyszyński, prymas Polski  
Konservacja: ?  
Lit.: Gumpfenberg 1673; ks. Jan Korytkowski w *Brevis Descriptio*, s. 185; J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych* 1, s. 301; Barącz 1891, s. 260-261; Fridrich 1903-1911, s. 208-213, ryc. s. 211; *KZSP* V 1966, 23, s. 27; Biskupski 1991, poz. i il. 52; *Z dawna Polski...* 1996, s. 348-350, poz. 101

Wypis 1:

*Obraz N. Panny w kościele kolegiackim szamotulskim cudami wielkimi wstawiony od roku 1666. Ten obraz jest moskiewski, niewielki, szeroki i długi na piędzi dwie, mniej albo więcej, greckiej kompozycji, malatury moskiewskiej na desce odmalowanej, blaszkami złocistymi po bokach przyozdobiony. Ten obraz nie wiem jakim sposobem dostał się do rąk J. Pana Alexandra Wolfa od Moskwicina jednego, a to takim sposobem, jakom słyszał od niektórych gdym się pytał, iż zostając przy dworze królewskim tenże J. Pan Wolf, starosta Feliński, był czy w pojmaniu, czy posłem w Moskwie. Moskwin jeden znaczny z wielkiem poszanowaniem obraz ten przy sobie nosił. Co widząc tenże dworzanin, Pan Wolf, napierał się go od niego bardzo; lecz Moskwin odmawiał mu go zawsze, powiadając, że ja to za jeden skarb z sobą noszę; w wielu okazjach i niebezpieczeństwach wielkich doznałem tego obrazu pomocy i protekcji; do śmierci tego obrazu od siebie nie puszcza. W tem umarł ów Moskwin. Od żony jego za jeden prezent tenże Pan Wolf obraz ten nabył, i w wielkiej go rewerencji i poszanowaniu miał. Który potem do Szamotuł z sobą przywiózł i w zamku w kapliczce z innymi obrazami umieścić*<sup>33</sup>.

13. *Matka Boska z Dzieciątkiem (Jezusem Emmanuelem), Strabla* k. Bielska Podlaskiego,  
k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowstąpienia Pańskiego  
< Księstwo Moskiewskie  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 4. ćw. XVI w., dr. temp, sukienka ze srebrnej pozłoczonej blachy, tłoczonej w ornamenty roślinne, poł. XVIII w., 32 x 27 cm  
Inskrypcje: MP ΘY (pod sukienką)  
Koronacja: –

<sup>32</sup> Pruszcz 1662, s. 54-55; Pruszcz 1740, s. 60-61.

<sup>33</sup> Łukaszewicz 1858, s. 302.



## Konservacje:

Lit.: *Strabla* 1612, k. 29-30; Niżyński 1991, s. 82-83; *Kult Maryjny* 1989, il. 48; *Polskie Madonny* 1999, s. 82-83; Janocha 2007, s. 87, il. 5; Janocha 2008b, s. 31; Niewiński 2006, s. 118; Hościłowicz 2000, s. 9-10

## Wypis 1:

*Nad ołtarzem wykładanym (?) czerwonym jedwabiem zastoniony w poł obraz moskiewski Panna Maryja z Dzieciątkiem srebro a pozłota naniem zamykający się. Poza tym innych moskiewskich obrazów dwa z pozłotą na srebrze oraz pospolitych siedem również moskiewskich*<sup>34</sup>.

## Wypis 2:

*Kościół murowany z dawna, że popadł w ruinie, prawie de novo sumptem J.W.J.P. Starzeńskiego, starosty brańskiego, restaurowany z przyozdobieniem ab extra kopuła [...]. W tym kościele posadzka ceglana, sufit z tarcic układany. Ołtarz Wielki częścią snycerską robotą, częścią złocony, częścią marmoryzowany farbami [...], w tym ołtarzu wielkim jest obraz łask pełny N.M.P., wysokości i szerokości – po czwerci dwie [...]*<sup>35</sup>.

14. *Matka Boska Hodegetria, Monachium*, Skarbiec dawnej Rezydencji Elektorów Bawarskich

Monachium < pocz. XVII w. < dar króla Zygmunta III (?) < Księstwo Moskiewskie  
Ikona, szkoła moskiewska, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 33,5 x 27,5 cm (według danych inwentarza przed 1623: 40,5 x 28,75 cm), blacha srebrna złocona w tle i na ramie, perły, rubiny, szmaragdy, szafiry

Inskrypcje (na okładzie): MP ΘΥ ; IC XC

Koronacja: –

Konservacje:

Lit.: *Schatzkammer* 1958, poz. 62, s. 58-59 (prawdop. Moskwa w. XVI, korony – Monachium ok. 1580, 33,5 x 27,5 cm); *Schatzkammer* 1964, poz. 64, s. 62-63 (j.w.)

## Wypis 1:

*Ein gemaltes Täfelein / darauf ein gar altes S[ankt] Maria bildt / das Kinderlein ob dem armbey haltendt / auf Griechichs art / in quldines geleist eingefasst / mit kreutzes und [...iqes] Perlen / wie auch mit grossen und kleinen Rubin / Schmarallen / und Saphire geziert / gar anticho und alla greca komst aus der Moschau / ist ein Fuss [lub raczej Schuh] 3. Zoll hoch / und 11 S Zoll breit*<sup>36</sup>.

## Wypis 2:

*Ein gar altes gemaltes Täfelein darauf ein S[ankt] Maria / bildt, das Kindlein ob dem Arm haltendt auf Griechichs / Art, in gulder Leisten eingefasst, mit gar villen Perlen / wie auch mit grossen und kleinen Rubin, Schmaral und /*

<sup>34</sup> *Strabla* 1612, k. 29-30; Hościłowicz 2000, s. 9-10.

<sup>35</sup> APB, *Teki Glinki*, t. 412, s. 2-3 – cyt. za: Hościłowicz 2000, s. 37.

<sup>36</sup> *Monachium* przed 1623, s. 11. Na s. 91 Inwentarza powtórzono ten sam akapit, tu przekreślony z nieczytelnym dopiskiem.

*Sapfiren geziert aus der Moskau khomen ist 1. Fuss [lub raczej Schub] /.  
3. Zoll hoch unnd 11 S zoll breit<sup>37</sup>.*

15. *Matka Boska Miłosierna* (gr. *Eleusa*) w wariacie *Włodzimierskiej*, **Kraków**, k. rzym.-kat. par. pw. św. Józefa  
kl. bernardynek, chór zakonny: wmontowana w XVII w. (?) ołtarzyk w formie dwuskrzydłowej szafki, na awersach skrzydeł: *Joachim* i *Anna*; na rewersach: *MB Bolesna* i *Ecce Homo*, w zwieńczeniu *Bóg Ojciec*  
< (ok. 1674) < Konstancja Łącka < Jan Chryzostom Pasek (?) < Księstwo Moskiewskie  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI – pocz. XVII w., dr. temp., 35 x 27,5 x 2,5 cm  
Inskrypcje: MP ΘΥ ; [I]C XC  
Koronacja: –  
Konserwacje:  
Lit.: *KZSP* IV 1971, 2, s. 156; Blak 1977a (85 x 79 cm – wymiary ołtarzyka); Blak 1977b (32 x 28 cm, w. XV?); Nowak, Turdza 2000, s. 159, Radziwiłł [b.d.]
16. *Matka Boska Miłosierna* (gr. *Eleusa*, cs. *Umilenie*), **Kowalowice k. Namysłowa**, k. rzym.-kat. par. pw. Niepokalanego Poczęcia NMP  
< (1. poł. w. XVII) < Sebastian Petrycy z Pilzna, szlachcic, profesor Akademii Krakowskiej, lekarz i filozof, uczestnik Dymitriady (zm. 1627) (?) < Księstwo Moskiewskie  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. w. XVI – pocz. XVII w., 28 x 23 cm (w nowej ramie: 41,5 x 36,5 x 5 cm), okład srebrny (motyw bujnego akantu i szeroko rozkwitłych kwiatów), herb Syrokomla i herb Uniwersytetu Jagiellońskiego (w eliptycznych wieńcach laurowych), 1. poł. w. XVII  
Inskrypcje: niewidoczne  
Koronacja: –  
Konserwacje: lipiec – grudzień 2010  
Lit.: *KZSP* VII 1965, 7, s. 19; fig. 109 (dat. na k. XV – pocz. XVI w., sukienka – k. w. XVII); Godlewski 1999 (dat. na k. XV – pocz. XVI w.); Chrzanowski 2001, s. 331, il. 1 (w. XVII)
17. *Matka Boska Miłosierna* (gr. *Eleusa*, ros. *Umilenie*), **Czarnca k. Włoszczowej**, k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP i św. Floriana  
Czarnca < (ok. 1640) < wg tradycji: obraz ołtarza polowego hetmana Stefana Czarnieckiego, właściciela Czarnicy < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI – pocz. XVII w., dr. temp., 32 x 27,5 cm, blacha srebrna w tle i na ramie, w nimbach złocona, ornament manierystyczny trybowany  
Inskrypcje: tło zakryte przez okład, w nimbie Chrystusa trybowane: ω τ O  
U dołu obrazu przybita tabliczka:  
Pamiętka po  
STEFANIE CZARNIECKIM

<sup>37</sup> *Monachium* 1626, s. 22. Za pomoc w odczytaniu obu tekstów składam wielkie podziękowania dr. Wojciechowi Marcinkowskiemu z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Helenie Kowalskiej z Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Rewers obrazu wypełnia wyraźny duży napis<sup>38</sup>:

*OBRAZ NMP PODRÓŻNY po*

*Stefanie Czarnieckim*

*Z Roku 1606.*

*Odnowiony przez A. M. D.*

*R. 1886.*

Na dolnej ramie zewnętrznej zapisano potwierdzenie restauracji XIX-wiecznej:  
*Odnowiony w 1889 roku*<sup>39</sup>.

Na ramach bocznych ostatnie prace:

*Odnowiony po kradzieży w roku 1991 przez F.Z. + S. E.*

*Czarnca 15... 1991*<sup>40</sup>,

Oraz ostatnia renowacja:

*Konserwacja AD 2006*

*Marta Sokół Augustyńska*

*Jakub Gujda*

*Konserwatorzy Dzieł [?] Sztuki.*

Jeszcze jeden napis u góry, drugiej ramy bocznej jest obecnie zatarty.

Koronacja: –

Konserwacje: Sokół-Augustyńska 2006

Lit.: Augustynik 1891, s. 8-9; Wiśniewski 1932, s. 20; *KZSP* III 1966, 12, s. 8, fig. 123 (w. XVI, przemaalowany, rama późnorenesansowa w. XVI/XVII); Leniowicz b. d. III; Chrzanowski 2001, s. 334, il. 2; Sokół-Augustyńska 2006; Podhorodecki 2009, s. 48, 60

18. *Matka Boska Hodegetria* w wariancie *Tychwińskiej*, Litwa, **Twery** (lit. Tverai), k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NMP < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona, Księstwo Moskiewskie (?), szkoła stroganowska (?), k. w. XVI – pocz. XVII w., dr. temp., 19 x 14 (25 x 19,5 cm z ramą)  
Inskrypcje:  
Koronacja: –  
Konserwacje:  
Lit.: Fridrich 1911, 4 [2008], s. 244-247; Baniulytė 2002, s. 176-177, fig. 6; Janocha 2007, il. 4; Janocha 2008a, s. 31
19. *Matka Boska Hodegetria*, **Wilno**, k. rzym.-kat. pw. śś. Filipa i Jakuba < Księstwo Moskiewskie (?)  
Inskrypcje:  
Koronacja: –  
Konserwacje:  
Lit.: Račiūnaitė 2002, s. 223-240; Janocha 2007, s. 87; Janocha 2008a, s. 31

<sup>38</sup> Sokół-Augustyńska 2006, il. 7.

<sup>39</sup> Inicjatorem renowacji był zapewne ks. Julian Władyka, który miał w tymże roku odnowić kielich darowany przez Czarnieckiego – Augustynik 1891, s. 9, przyp. 1.

<sup>40</sup> Drugiej części napisu nie udało mi się dostrzec, podają go za: Sokołowska-Augustyńska 2006, s. 4.

20. *Matka Boża Znak* (gr. *Signon*, cs. *Znamienie*), **Sarkany** (łot. *Sarkani*), k. rzym.-kat. < Księstwo Moskiewskie lub Nowogród  
Ikona, szkoła moskiewska, nowogrodzka, starowierska (?)  
Inskrypcje:  
Koronacja: –  
Konserwacje:  
Lit.: Fridrich 1911, 4 [2008], s. 44-47, il. na s. 45; Janocha 2008a, s. 31
21. *Matka Boska Miłosierna* (gr. *Eleusa*, cs. *Umilenie*), **Gudohaje** (biał. Гудараі), k. rzym.-kat. kl. karmelitów bosych pw. Nawiedzenia NMP < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska (?), XVII w., dr. temp., 31,2 x 27,7 x 3 cm  
Inskrypcje: niewidoczne  
Koronacja: 15 lipca 2007 ks. kard. Kazimierz Świątek  
Konserwacje: art. malarz Gracjan Achrem-Achremowicz (1938), Wiktor Łukasiewicz (2000)  
Lit.: Wanat 2006
- 21A. *Matka Boska Miłosierna* (gr. *Eleusa*, cs. *Umilenie*), **Żuromin**, k. rzym.-kat. por. d. kl. franciszkanów – reformatów pw. Św. Trójcy < XIX w. < Rostów (?)  
Ikona, szkoła moskiewska (?), XVII w., okład srebrny  
Inskrypcje:  
Koronacja:  
Konserwacje:  
Lit.: KZSP 1975, s. 23, fig. 28; Biskupski 1991, s. 27; Chrzanowski 2001, s. 334

### Ikony-obrazy m o s k i e w s k i e domniemane

22. *Matka Boska Hodegetria*, **Juchnowiec Kościelny**, k. rzym.-kat. par. pw. Trójcy Św., ołtarz główny < (ok. 1630) < Jan Lewicki, właściciel Juchnowca (?) < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona (?), Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska (?), dr. olej<sup>41</sup>, 31 x 25,5 cm, k. XVI – pocz. XVII w., sukienka srebrna z r. 1709, złożona, trybowana w ornament roślinny  
Inskrypcje: niewidoczne  
Koronacja: –  
Konserwacje: ?  
Lit.: APJ, *Inwentarz*, 16 X 1663; Łytko Trojan 1963 (Juchnowiec Kościelny); Kotyńska 1985 (Juchnowiec Dolny); Wilczewski 2005, aneks, s. 2; Niewiński 2006

<sup>41</sup> WUOZB 1963 i 1985.

## Wypis 1:

Krucyfiks rzezany na belce ze dwiema stojącymi obrazami także rzezanymi, to jest Naj[świętsze] Panny i św. Jana. Krucyfiks rzezany, które[go] do procesyje używają. Obraz Zbawiciela malowany z grecka. Obrazek moskiewski w srebro oprawny<sup>42</sup>.

## Wypis 2:

Obraz Najświętszej Panny cudowny, na drzewie malowany. Ramy w srebro oprawne, po części złociste, z aniołkami złocistymi, w żółtowiową kość oprawne<sup>43</sup>. [...] Na Obrazie Najświętszej Panny kanak złoty spory, alias róża z rubinami, kanak drugi mniejszy z rubinami, pióro złote rubinowe ze szmelcem, ferotów złotych różnych tak diamentami i rubinami sadzonych 23, kanaczek mały z diamentami i perlami, różyczka rubinowa ze szmelcem, korona na Najświętszej Pannie diamentami i rubinami sadzona, korona na Panu Jezusie perłowa, manela koralowa w złoto oprawiona, manela rogowa z perlami drobnymi, koralów z perlami sznurów 74, łańcuszek złoty płaski, a drugi złoty pancierzowy<sup>44</sup>.

## Wypis 3:

*Altare Majus Opera Sculptoria exstructum cum disabus Contignationibus deauratum et varijs coloribus depictum cum Mensa murata et gradibus duobus lignejs. In prima Contignatione Beatissima Virginis Mariae Thaumaturgae inter quatuor Columnas, In altera Contignatione Imago Sanctissimae Trinitatis in Vertice Imago Spiritus Sancti in nubibus deauratis<sup>45</sup>. [...] Ecclesia haec non noviter sub titulo et Patrocinis Sanctissimae Trinitatis erecta, Subiecta vero magna ruina tum maxime varietes intus et ab extra impetu ventorum ac pluvia in parte devastata. Similiter Fenestre et Tecta omnia ejusdem Ecclesia notabili reparatione indigent<sup>46</sup>.*

## Wypis 4:

*Wielki Oltarz murowany po bokach dwa filary częścią wylacany częścią malowany, a częścią gipsem pobielany w którym jest obraz Cudowny Nayswietszey Maryi Panny. Wyżey obraz SS. Troycy nowy. Trzecia Kondygnacya, oltarz iest w Tryanguł wktórym iest opatrność, w promieniach i obłokach, na samym wierzchu Oltarza Okrąg świata na którym wąż i kielich wylacany, Cymborium C[orpo]rum d[omi]jne homo takoz częścią wylacane, częścią malowane, na wierzchu onego s. Krzyż drewniany wylacany. We środku zakręca się do wystawienia Nayswietszego Sakramentu, przy którym dwa Aniołowie klęcząc trzymają świece. Mensa murowana powleczone futeralem z tarcic na Środku, którey Krzyż drewniany wylacany i gradusów dwa. Przy którym dwa, nowe schola po bokach znowemi Kratkami machaniowa malowanemi<sup>47</sup>.*

<sup>42</sup> Wilczewski 2005, s. 3; Niewiński 2006, s. 116.

<sup>43</sup> Wizytacja z r. 1663 – Wilczewski 2005, s. 3; z drobnymi różnicami: Niewiński 2006, s. 121.

<sup>44</sup> *Juchnowiec* 1663, k. 1-3v; Niewiński 2006, s. 121. Wypis wotów i klejnotów z r. 1633 – Niewiński 2006, s. 250-252.

<sup>45</sup> *Juchnowiec* 1740, s. [1].

<sup>46</sup> *Juchnowiec* 1740, s. [3].

<sup>47</sup> *Inwentarz* 1820, s. 1.

## Wypis 5:

*Obraz Hodigitrii z XVI/XVII w., o cechach ikony bizantyjskiej. Malowany olejno na desce 31 x 25 pokryty srebrną złoconą sukienką. Półpostać Maryi przedstawiona frontalnie z prawą dłonią złożoną na piersi, na lewej ręce siedzące Dzieciątko Jezus z dłonią uniesioną geście błogosławieństwa. Twarze o karnacji brązowej, oczy duże, nos prosty, usta małe, pełne. Płaszcz Madonny i sukienkę Dzieciątka zdobi ornament wypukły kwiatowy, tło wypełnia ornament roślinny, obramienie z motywem kwiatu lilii<sup>48</sup>.*

## Wypis 6:

*Obraz ujęty w szeroką, drewnianą ramę obitą srebrną, złoconą, trybowaną blachą dekorowaną motywem liści akantu i kwiatu lilii, Wewnątrz skrzynki, w której umieszczony jest obraz znajduje się słabo czytelny napis. Zidentyfikowano jedynie nazwisko „Kruszewski” i datę „1820”<sup>49</sup>.*

## Wypis 7:

*1ой Большой Олтарь Каменный, въ коемъ есть Иконъ Пречистия Богородицы а выше Иконъ Св: Тройцы<sup>50</sup>.*

## Wypis 8:

*Obraz jest pięć, z tych wielki oltarz murowany, w nim obraz Trójcy przen. i obrazek w srebrnej szacie N. Maryi P. po bokach figury SS. Ap. Piotra i Pawła, N. Maryi P. i Pana Jezusa<sup>51</sup>.*

23. *Matka Boska Hodegetria, Nawra*, k. par. pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej < (1619) (?) < Bernard Kruszyński, szlachcic i właściciel dóbr w Nawrze < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona (?), Księstwo Moskiewskie (?), k. w. XVI – pocz. XVII (?); w. XVIII (?), sukienka srebrna, trybowana, rokokowa, z cechą miejską Torunia i imienną Jana Leżyńskiego, 1767  
Inskrypcje: niewidoczne  
Koronacja: –  
Konserwacje: 2008 (brak dokumentacji w WUOZT)  
Lit.: Witkowski 1779; *SGKP* VI (1885), s. 940-941; *KZSP* XI 1972, 16, s. 50-51; Dorawa 1974; *Sanktuaria Maryjne* 2003

## Wypis 1:

*Za króla Polskiego Zygmunta z Moskwą Woiuiącego, dostał się w pojmanie czyli w niewolę Wielmożny Imć Pan Bernard Kruszyński Sędzia Ziemiński Chelmiński (Pradziad W. Imć Pana Antoniego Kruszyńskiego Kasztelana Gdańskiego, a dzisiejszego Kollatora Kościoła Nawrzyńskiego) w którym poymaniu przez lat Siedem zostaiąc, a gorące maiąc do Najswiętszej Maryi Panny nabożeństwo, okazała mu się na Okiennicy Więzienia, którą z Moskwy z sobą, gdy Polaków zniewoli puszczano wyprosił y do Polski przyniósł, y w Kościele Nawrzyńskim lokował y po dziś dzień*

<sup>48</sup> Kotyńska 1984, s. 12-13; Niewiński 2006, s. 115.

<sup>49</sup> Kotyńska 1985a.

<sup>50</sup> *Juchnowiec* 1861, s. [1].

<sup>51</sup> *Juchnowiec* 1919, s. 1.

na tym zostaje mieyscu, wielkie ludziom czyniąc łaski, które pobożni za osobliwsze cuda poczytują. Jako godni wiary świadczą y przysiądz gotowi [...] <sup>52</sup>

Wypis 2:

*Historia wizerunku sięga czasów króla Zygmunta III Wazy i prowadzonej przez niego wojny z Moskwą w latach 1609-1618, podczas której do niewoli dostał się dziedzic Nawry – Bernard Kruszyński – sędzia ziemski chełmiński. Był on od dziecka gorącym czcicielem Najświętszej Panny, dlatego codziennie w czasie ciężkiej niewoli prosił Ją, aby go wybawiła z tego nieszczęścia. Ku swemu zdziwieniu pewnego dnia spostrzegł na zasuwie zamykającej komin obraz Najświętszej Bogarodzicy. Uszczęśliwiony tym niezwykłym zjawiskiem jeszcze bardziej modlił się do Niepokalanej Matki i wierzył, że zechce go wysłuchać. Sama niewola była już odtąd znośniejsza, ponieważ obraz stał się dla niego źródłem pociechy i ukojenia w cierpieniu. Wspominał potem, że wiele razy Matka Boża ukazywała mu się we śnie, pocieszała w cierpieniach, koła jego bóle nadzieją rychłego wyzwolenia. Wreszcie, nie bez szczególnej łaski Najświętszej Panny, po siedmiu latach został uwolniony i powrócił do Ojczyzny. Opuszczając więzienie nie mógł jednak rozstać się z ukochanym obrazem. Wyprosił go zatem sobie i umieścił w swoim pałacu. Matka Boża, ukazując mu się we śnie, napomniata, by oddał obraz do kościoła, gdzie możemy go oglądać po dziś dzień. W tym celu został on, prawdopodobnie dla umieszczenia we wspomnianym ołtarzu, przemalowany i obity rokokową i trybowaną sukienką. Wiadomość o nowym i „dziwnym” obrazie sprowadziła do Nawry licznych czcicieli Maryi [...] <sup>53</sup>.*

24. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] Czortkowska (?), **Warszawa**, k. pw. św. Jacka  
 < ? < Ostrowno (biał. Астроўна), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy (ob. cerkiew)  
 < (l. 70. XX w.) < Kraków, kaplica seminaryjna < (l. 40. XX w.) < Czortków,  
 k. kl. dominikanów < (?) < Lwów < (1634) < Ostrowno, k. kl. dominikanów <  
 Księstwo Moskiewskie (?)  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Altare maius artis sculptoriae secundum in capella aparte sinistra in quo Beatae Mariae Virginis imago moschoviticae Picture, qu[...] Multi votivis tabellis argenteis exornata, et plurimis coruscans miraculis.*  
 Lit.: Scherer 1702, s. 122; *Дневникъ...* 1821-1832, s. 142; Baliński, Lipiński 1846, s. 710; Barącz 1891, s. 205; Świerdzewska 2004

### Ikony r u s k i e (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) rozpoznane

25. *Matka Boska Hodegetria Rudecka*, zw. *Matką Bożą Bieszczadzką*  
 skradziona w r. 1992  
 ? < (1992) < Jasień k. Ustrzyk D., k. par. < (1968) < Przemyśl, seminarium  
 rzym.-kat., kaplica (1945) < Rudki k. Lwowa (ukr. Рудки), k. par. < (1612) <

<sup>52</sup> Witkowski 1779 – cyt. za: Dorawa 1974, aneks, s. 26.

<sup>53</sup> *Sanktuaria Maryjne* 2003, s. 97; Miszewski 2009.

Andrzej Czuryło, szlachcic, właściciel Rudek: sprowadził ikonę ze wsi Żeleźnice na Podolu po jej spaleniu przez zagon tatarski < Żeleźnice na Podolu, cerkiew

Ikona, Ruś Zachodnia, dr. lipowe temp., 137 x 106 x 2,5 cm

Inskrypcje: MP ΘΥ ; IC XC ; ω O N

napisy na zwojach proroków w jęz. cs (Kruk 2000, poz. kat. 14)

na odwróciu: informacje o kons. J. Wąsacza w l. 1980-1982

Koronacja: 2 lipca 1921, bp przemyski Józef Sebastian Pelczar; rekoronacja 14 sierpnia 1961, bp przemyski Franciszek Bardo

Konserwacje: ks. Władysław Lutecki (1950); Jan Wąsacz art. plast. (1980-1982) – Wąsacz 1980-1982

Lit.: Kamiński 1879; Barącz 1891, s. 238; *KZSP SN I* 1982, 2, il. 234; Biskupski 1991, poz. i il. 31, Kruk 1995, s. 25-46, il. 1-3; *Z dauna Polski...* 1996, s. 166-168, poz. 43; Kruk 1995, s. 25-46, il. 1-3; Kruk 2000, passim, poz. kat. i il. 14, Kukiz 2000, s. 23-37, il. 1; Kukiz 2002, s. 177-181

#### Wypis 1:

*Circa [...] niegdy pamięci JE Mosc Pan Gerzy Curilo dóbr Podhaieckich Rudek gdzie Kosciol iest, a wnim Obraz Naswietszy PANNI Boga Rodzice MARYI Cudowny na ten Czas Ex iure quascito et aliorum eo partium bonorum Possesor. Obraz ten Naswietszy Panny ze Wsi Zelesnice iako iest Relatia Ludzi godnych Starych do Kosciola Rudewskiego eo miraculo matus, przyprowadzil. Pod Czas Incursiy Tatarskiej Ao' Dni' Millesimo Sexcentesimo Decimo Secundo, gdzie Stephan Potocki in Moldawia penes locum Sasowy rog durum amisso exercitu in manus Christiani Nominis hostes Venit: Tatarowie Victoria elati et Constantino Mohila Palatino Moldawia interfecto in Podoliam et Russiae partes irruentes. Wies pomienioną Żeleźnice y Cerkiew spalili Obywatele Villae Zelesnica gdzie kto mógł Vchodzili, a interim Christi Nominis nieprzyiaciel praeda et spoliis [?] onustus ad prioprios laves vedyt, qui bus abeuntibus lud po lasach rozproszony, zgromadzil sie, buduiąc znowu Cerkiew. Znaleziony iest na onym że miejscu wpopiele tam gdzie Cerkiew stala, na Tablicy lipowej Greckiem albo Ruskim sposobem Malowany Obraz Naswietszy PANNI miraculosae od ognia wolny y nienaruszony, tylko kilka wzdęcia wmalowaniu na ramach y samem Obrazie zostalo. Ktory Obraz Naswietszy PANNI. pomieniony Pan Curilo. ochędożywszy z prochu cum debita venerentia oddal go do Kosciola Rudewskiego gdzie na ten Czas iego maientnosc byla: Przy ktorym Obrazie wielkich task y Dobrodziestu, Naswietszy PANNI ludzie, roznego stanu doznawaią<sup>54</sup>.*

#### Wypis 2:

*Thesauro Thaumaturgae Iconis B. V. Mariae ex favillis Ecclesiae Ritus Graeci in villa Zalesznica a Scithis A. D[omi]ni. 1612 combustae per G[enero]sum D. Georgium de Goray Czuryło illexa transportata ditata et adornata<sup>55</sup>.*

#### Wypis 3:

*[...] Griogrium de Goray Czuryło proxime post An. 1612 [...] Thaumaturga videlicet Icone Bssmae Virginis Mariae post combustionem Ecclesiae R. G. in Villa Zelesnica in Ukraina in Cineribus illexa reperta [...] <sup>56</sup>.*

<sup>54</sup> Rudki 1613, s. 3.

<sup>55</sup> Rudki 1741, s. 177.

<sup>56</sup> Rudki 1773, s. 767.



Wypis 4:

[...] *inexhausto Graetiarum Thesauro Thaumaturgae Iconis Beatissimae Virginis Mariae ex favillis Ecclesiae Ritus Graeci, in villa Żelesnica stante eadem incursione Scytharum, Anne Millesimo Sexcentesimo, duodecime combustae per G[enero]sum olim Georgium de Goray Czury o ille se transportata [...]*<sup>57</sup>.

26. *Matka Boska Hodegetria, Międzyrzec Ostrogski* (ukr. **Межиріччя**)

< k. i kl. franciszkanów (ob. cerkiew)

(1866) < Dubno (wywieziony na czas wojen kozackich) < k. i kl. obronny fund. dla franciszkanów w 1606 przez księcia Janusza Ostrogskiego, wojewodę wołyńskiego i kasztelana krakowskiego, Międzyrzec Ostrogski < (1612) < Międzyrzec Ostrogski, zamek książąt Ostrogskich < Polonne (?)

Ikona, poł. XVI w., Ruś Zachodnia (?), dr. temp., sukienki srebrne, 3 ćw. XVIII w. Inskrypcje: MP ΘΥ ; IC XC ; ?

u dołu obrazu na sukience: *Imago Beatae Virginis Mariae Mederaci in Volhynia miraculis...*

Herb u dołu oryg. sukienki Jana Uzewskiego: Pogoń księcia Zasławskiego-Ostrogskiego, wojewody krakowskiego

Koronacja: 15 sierpnia 1779, bp łucki Franciszek Komarnicki

Konserwacje: brak informacji

Lit.: *SGKP* VI (1885), s. 378; Barącz 1891, s. 179-180; Kardaszewicz 1913, s. 210-211; *Z dawna Polski...* 1996, s. 114, poz. 26; Baranowski 2003, s. 69, 197 (wybór literatury)

27. *Matka Boska Hodegetria, Biecz*, k. rzym.-kat. par. pw. Bożego Ciała

< (1675) < Jan Miniszewski < Łojów n. Dnieprem (1675)

Ikona, Ruś Zachodnia, XVI i XVII w., dr. temp., 84 x 102 x 3 cm

Inskrypcje: niewidoczne ... Ѡ [ O N ]

Koronacja: –

Konserwacje: Maria Erdman (Erdman 1955)

Lit.: *Biecz* 1767, s. 402-410; Erdman 1955; Orłowicz 1919, s. 372; Smoleń 1959, s. 90

Wypis 1:

*Anno 1675. Die 25 Junii. w dzień Poniedziałkowy, w Święto S. Jana krzyciela, z dozwoleniem Starszych, przy kościele Farnym Bieckim zostaiących. do tegoz kościoła Farnego Bieckiego Imc Pan Jan Miniszewski, wniols Obraz Nayswietszey Panny Maryi, z sukienką srebrną. I zaraz erygował Altare Snycerską robotą, y poztotą malarską. Który Obraz, zostając za Towarzyszy Imc Panem Jerzem Lubmirskim Marszałkiem Wielkim. y Hetmanem Polnym koronnym pod Husarską Choragwią, dostał od Tatarzyna za Tabakę y gorzałkę (: bo piniędzy brać nie chciał, a zywności skąpo było) tam znosząc kozakow w polu takowy, iako była zgoda Hana Tatarskiego, z królem Janem Kazimierzem y Braterstwo, za Dnieprem Woysko Polskie y Tatarskie było, Tam znosząc Kozakow iako Rebellizantow, Miasto zdarte Łoiow – czyli Łoie kozackie (: to Miasto było przedtym Xiążęcia Imci Dymitra Woiewody Ruskiego, Oyca s.p. krola Jegomosci Michala) byli tam OO. Bernardyni, Gdy tedy zniesiono to Miasto, spalono, zrabowano. Ten Obraz, czyli od OO. Bernardynow*

<sup>57</sup> Rudki 1774, s. 1.

z kościoła, czyli też z Cerkwie Ruskiej, dostał się w zdobyczy Tatarzynowi, którego Srebro obdarto. Z woli Bozey, miał ten Obraz w poszanowaniu Tatarzyn. Starali się rozni kapellani, roznych Zakonow od roznych Choragwi od tego Tatarzyna dostac ten Obraz, nie mogli, bo Tatarzyn ani za piniadze, ani za prosby, dac go nie chciał. Zdarzył Pan Bog, że Czeladz Imc Pana Miniszewskiego za marne y liche rzeczy dostala u Tatarzyna ten Obraz. który w Namiocie postawił, y przed nim Msze SS. rozni kapellani odprawiali, y starali się, aby go mogli, od tegoz Imci Pana Miniszewskiego otrzymać. Z woli y intencji swoiey Imc Pan Miniszewski ozeniwszy się z Corką Imc Pana Piotra Zagurskeigo Vices-gereta Grodzkiego Bieckiego, z tą Sukienką, która teraz zostaje, y koroną, w tym kosciele Bieckim kollokował ten Obraz. Łatwo się domyślić można, że y sama Matka Boska, upodobala sobie to miejsce. U którego Obrazu, w każdą Niedzielę, Msza S. czytana z Litanią y Muzyką odprawiała się, z fundacyi, y Ordynacyi tegoz Imc Pana Miniszewskiego.

[...]

Nadzieia w Bogu, y Maryi, że iak Obraz od skazy, y zepsowania zachował, tak przyszle tę godzinę, że ludzie Łask, przed tym Obrazem doznawac będą, y iuz Obywatele Miasta tego Bieczu, doznaią. Skryte są Taiemnice Boskie, że z tak dalekiego kraiu, o który się wielu staralo, a nie dostali, Lecz tu do kościoła Bieckiego, z Boskiego znac przeznaczenia, dostał się ten Obraz który teraz lokowany, w nowym Oltarzu na kolumnie, przez s.p. Imc P. Sobestyana Wiktora wystawionym w Cechowi Garnarczow do opalania oddanym. Sobestyan Kasprzewicz Radny. Jan Woys Sądowy Miasta Bieczu z ust Imc P. Miniszewskiego to wszystko słyszeli, y wiekom następującym dla pamieci słowo w słowo, tak, iako wyzey opisali.

Wypis 2:

*In 7ma columnae Altare novum Beatissimae Virginis Mariae Laurentana per p:m: Magnificum olim Uniszewski S.P.Miltis. et Republicae Commilitonem a Tartaris /:prout Acta Ecclesia testantur: acquisitae. In Tabulato depictae*<sup>58</sup>.

28. *Matka Boska Hodegetria Dzierzgowska, Dzierzów*, k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP

< (1650) < przywieziona przez Jana Myszkowskiego, wracającego z bitwy pod Beresteczkiem < Ruś Zachodnia

Ikona, Ruś Zachodnia, pocz. w. XVII, dr. lipowe, temp., 158,3 x 85,6 (przed konserwacją w l. 1966-68); 118,7 x 85,6 cm (wymiary oryginalny)<sup>59</sup>

Inskrypcje: niewidoczne

Napisy: na rewersie: 1917

U dołu obrazu tabliczka z napisem: *MATKO NIE OPUSZCZAJ NAS*

Na sukience srebrnej z pocz. XVIII w. umieszczono herb Ossoria i litery: *W. Ch. R.*<sup>60</sup>.

Koronacja: obraz nie był koronowany oficjalnie, jednak korony dodano w w. XVIII (widoczne pocz. na archiwalnych zdjęciach w: Grabek 2000)

Konserwacje: Rudolf Kozłowski, pracownia prywatna na Wawelu, 26 X 1966 – 2 V 1968 (obszerne relacje R. Kozłowskiego z planowanych i przeprowadzonych prac: Grabek 2000, s. 49-64; zdjęcia obrazu przed i po konserwacji: Hadamik 2007, ryc. B-45 na s. 134)

<sup>58</sup> *Biecz* 1767, s. 404; Erdman 1955, s. 36.

<sup>59</sup> Grabek 2000, s. 50

<sup>60</sup> *KZSP* III 1966, 12, s. 11; Hadamik i in. 2007, s. 132.

Lit.: Fridrich 1908, 3 [2008], s. 270-275, il. na s. 273; Augustyniak 1901; Wiśniewski 1932, s. 34; Biskupski 1991, poz. i il. 57; Grabek 2000

Wypis 1:

*Dzierzgowiaie item pago ad praeposituram Cracoviensem spectante (cuius tunc possessor Cancelarius Regni Prazmorius) imago Virginia Deiparae Maria in cocursu frequentis populi ad sacra congregati die 26 Iuli (quae eo de indicatione Conitiorum deliberatum Varsaviae) profuso ad oculis gemme rore lacrimata est: uti tunc multi credidere Civiles motus derestane Colo, malisque nostris benignissima Matre quae Poloniarum Regina amat indolente. Imago ea bello consatio (ut ex inquisitione potuit) a Stanislao Myskowski viro nobili ex Ukrayna deportata, parum differt ab typo Czestochoviensi, nisi forma et colores Graeco-Roxolanum pingendi morem referent Qua ubi in publicum emanerunt, dati nox loci Ordinario Visores seu Comisarii sunt Hijacyntus Liberius Sa. Cor. Chr. Praepositus ac Grabianorius General Aulae Episcopalis Auditor, cum binis e Societate Iesu Theologis: qui re altiori perpeusa indaginae, ac per omnes circumstantias ventilata demum pronuntiarunt, vere vim et manum Dei, supra naturae vires et cursum Ordinarium in illa lacrimarum productione operatam<sup>61</sup>.*

29. *Matka Boska Hodegetria, Ulina Wielka k. Olkusza*, k. rzym.-kat. par. pw. św. Katarzyny  
 < (k. XVII – pocz. XVIII w.) < P. Dembiński (Dobiński) h. Doliwa (?) < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, I. poł. XVII w., dr. temp., 122 x 78 cm  
 Inskrypcje: MP ΘΥ ; ΙΣ ΧΣ ; ω O N  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: Furdyna 1973 (Kraków); od 2010 (Pracownia Anny Dziuby-Drożdż, Kraków)  
 Lit.: Wiśniewski 1917, s. 235; Furdyna 1973 (w. XVI ?); Chrzanowski 2001, s. 335, il. 4
30. *Matka Boska Hodegetria, Kolembrody*, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NMP  
 < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, poł. w. XVII, dr. temp., 97,5 x 69,5 cm  
 Inskrypcje: MP ΘΥ ; IC XC ; ω O N  
 Koronacja: –  
 Konserwacje:  
 Lit.: Biskupski 1991, poz. i il. 88

Wypis 1:

*Podobno polujący w okolicznych lasach w 1679 r. król Jan III Sobieski ujrzał tu Matkę Boską i postanowił ufundować kościół. Przekazał do niego w 1683 r. obraz przedstawiający Matkę Boską wykonany na desce palisandrowej (obraz Matki Bożej z dzieckiem na rękach, ikona bizantyjska średniej wielkości, malowana temperą na drewnie). Kolejny drewniany kościół wzniesiony 1820. W latach 1875-1919*

<sup>61</sup> Kochowski 1698, s. 148; Tekst przytoczony w: Grabek 2000, s. 21-22 wraz z przekładem na język polski. Przekład Kochowskiego opublikował E. Raczyński w XIX w. – Kochowski [1859], s. 302.

*pełnił funkcję cerkwi. 1919 erygowanie parafii. Obecny kościół z 1931 ('35?) jest budowlą drewnianą trzynawową*<sup>62</sup>.

31. *Matka Boska Hodegetria, Wrocław*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu  
 < (po 1946) < Museum Schlesisches Alterthümer < (ok. 1859) < zbiory Uniwersytetu Wrocławskiego < (ok. 1811) < Johann Gotlieb Büsching < Wrocław, kl. kapucynów < Baltassar Mossner (?) < Lwów  
 Ikona, Ruś Zachodnia, dr. temp., 2. ćw. XVII w., 62,4 – 62,6 x 47 x 2 cm  
 Inskrypcje: HPOX i ESXE<sup>63</sup>  
 Na odwrociu znajduje się naniesiony wprost na deskę napis minuskułą gotycką *Baltassar Mossner* i rok 1670 oraz informacje o kolejnych renowacjach ikony  
 Lit.: Regulińska 1993; Radziwiłł b.d., s. 39-40; Onichimowska, Groniek b.d.
32. *Matka Boska Hodegetria, Winne Poświętne k. Ciechanowca*,  
 k. rzym.-kat. par. pw. św. Doroty  
 < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, 2. ćw. XVII w., dr. temp., d. (?), 100 x 150 cm  
 Inskrypcje: MP ΘΥ ; XPΣ  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: Hanna Markowska (1971); (?) po 2000  
 Lit.: *KZSP SN IX* 1986, 2, s. 83, fig. 141 (2. ćw. XVII w.); Gwizdon 1991 (2. ćw. XVII w.), Biskupski 1991, poz. i il. 58; Chrzanowski 2001, s. 335

Wypis 1:

*Wielki Przemienia Pańskiego na Scianie malowany. y Obraz przybity z Mensą Murowaną y Pokryciu Drewnianym nowo odmalowanym y zreperowanym z Portatyłem całym y Reliquiami – Na prawey Stronie na Scianie malowany Oltarzyk z Obrazem Pana Jezusa z Mensą, z Mensą [!] Drewnianą złą zgnilą przez zaciekanie do Kościoła z Portatyłem złym y do uzywania nie zdatnym – Na lewey stronie na Scianie Oltarzyk Malowany z Obrazem Nays: Maryi Panny z Mensą Drewnianą y Portatyłem Dobrym: chor zreperowany y Pozytywek w Roku 1813*<sup>64</sup>.

33. *Matka Boska Hodegetria, Horbów*, k. rzym.-kat. par. pw. Przemienienia Pańskiego  
 < Biała Podlaska < (1924) < Lublin, katedra < (k. XIX w.) < Horbów < (1516?) < Jan Horbowski (?) < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, 2. ćw. XVII w., dr. temp. (?)  
 Inskrypcje: brak  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: 2001 (Romuald Wyszyński)  
 Lit.: *KZSP SN VIII* 2006, 2, s. 64, fig. 391; <http://www.horbow.siedlce.opoka.org.pl/>
34. *Święty Mikołaj, Tum pod Łęczycą*, k. rzym.-kat. par. pw. św. Mikołaja  
 < Józef Kwiatkowski (zm. 1868) (?) < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, w. XVII, dr. temp., 80 x 60 cm

<sup>62</sup> <<http://www.mojepodlasie.friko.pl/miasta/pd/kolembrody.htm#200>>.

<sup>63</sup> Zniekształcony hierogram wynikł najpewniej z nieznamomości greki i sensu pierwotnego hierogramu przez dokonujących renowacji ikony w poł. XVIII w. – Onichimowska, Groniek b.d.

<sup>64</sup> *Poświętne* 1816, s. 1-[1v].

Inskrypcje: brak imienia świętego;

Napis w narożnikach ikony, częściowo zakryty przez ramę zewnętrzną:

ИКОНУ            ИРА...  
 МЕНИИ (?)      ВА ...  
 ...: БИ ВІ      СѢ  
 АНЪ            ГР Ъ (?)  
 КУЪ            СЪ (?)  
 МЕН  
 ВО ...

Napis w otwartej księdze *Ewangelii* trzymanej przez św. Mikołaja:

Съліе ма̇ гла̇: С  
 рече Гдѣ: Аше  
 ѿпшадете члвко̇  
 СоГРѣШЕНІА:  
 НХЪ, ѿПѢ  
 СТНІТЪ И ВАМ  
 ѠЦЪ ВАШ  
 гла̇:

[...] а̇: зі:  
 нвнзі: Ащелі  
 не ѿпшадете  
 СоГРѣШЕНІИ  
 НХЪ, НИ ѠЦЪ  
 ВАШЪ ѿПѢ  
 СТНІТЪ И ВАМЪ  
 лѣ:

Konserwacje: 2008 (?), według informacji uzyskanej 13.09.2010 w Delegaturze w Skierniewicach Urzędu Konserwatora Wojewódzkiego w Łodzi, autorka konserwacji nie przekazała dokumentacji i przebywa obecnie za granicą  
 Lit.: *KZSP* II 1953, 4, s. 33, fig. 43 (pocz. w. XVII)

35. *Zaśnięcie Matki Boskiej, Kraków*, k. kl. franciszkanów p.w. św. Franciszka z Asyżu < ? < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, dr. temp., XVII w., 79 (83,5 z ramą) x 110 (115 z ramą) x 3,2 cm  
 Inskrypcje: МР ΘУ ; СѢ О Н  
 Imiona apostołów: ФИЛИП ; АНЪДРЕЙ ; МАРКО ; ПЕТРЪ ; ВАΘΟΛΟΜΕЙ ; ПАВЛО ; СИМОН ; ИАКОВ ; ... ; ІСѢАН  
 Konserwacje: 2008-2009 (Sarkowicz, Budziaszek 2008-2009, s. 43-44)  
 Lit.: Sarkowicz, Budziaszek 2008-2009, s. 8, 17-18, 43-44 (1. poł. XVII w.), fot. 110 – stan po kons.
36. *Matka Boska Hodegetria, Hodyszewo*, k. rzym-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP 1928 < wywieziony < 1914 < cerkiew prawosławna < 1875 < cerkiew greckokatolicka < cerkiew prawosławna < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, w. XVII, okład, w. XVIII, dr. temp., 105 x 130 cm  
 Inskrypcje: МР ΘУ ; ІС ХС [na tabliczkach]  
 Koronacja: 31 sierpnia 1980, kardynał Franciszek Macharski  
 Konserwacje: ?  
 Lit.: Roszkowski 1928; *KZSP SN* IX 1986, 2, s. 38, fig. 142-143 (ok. 1630); *Z dawna Polski...* 1996, s. 418-420, poz. 124; Sosna 2001; Janocha 2008, s. 104, il. 90

Wypis:

[...] ołtarz częścią snycerskiej częścią stolarskiej roboty malowany y wyzłocony na kształt mozaiki ozdobiony statuami Świętych Pańskich i herubinami mensa

*i cymborium z baldachimem teżyce roboty. W tym ołtarzu obraz Najświętszej Maryi Panny na drzewie malowany słynący cudami od czasów dawnych w szufladzie i ramach snycerskiej roboty wyzłoconych zasuwający się [...] tabloturą Usypienia Najświętszej Maryi Panny, na płótnie malowaną [...] Szata Obrazu Najsław. Maryi Panny z blachy miedzianej, wyzłacana w różnych figurach, koron dwie srebrnych, suto połączonych, z promieniem okrągłym i dwadzieścia jedną gwiazdeczką, figury wypukłej<sup>65</sup>.*

37. *Matka Boska Hodegetria Sulejowska, Warszawa-Sulejówek*, k. rzym.-kat. par. pw. NMP Matki Kościoła  
 < (1980 lub po 1993) < ks. Jan Gołębiewski < Ruś Zachodnia  
 Ikona, Ruś Zachodnia, XVII w., 124 x 83 cm  
 Inskrypcje: MP ΘΥ ; IC XC  
 Koronacja: 1998, bp diec. warszawsko-praskiej Kazimierz Romaniuk  
 Konserwacje:  
 Lit.: Janocha 2008, s. 104, il. 91
38. *Matka Boska Hodegetria, Lipsk*, k. par. pw. Matki Bożej Anielskiej  
 < (1893) < cerkiew unicka w Skieblewie < Ruś Zachodnia  
 Ikona, okład srebrny z r. 1893  
 Inskrypcje: MP ΘΥ [na okładzie]  
 Koronacja: 2001  
 Konserwacje: ?  
 Lit.: Janocha 2008, s. 100, il. na s. 101
39. *Matka Boska Hodegetria Łosicka, Łosice*, k. rzym.-kat. par. pw. św. Zygmunta  
 < (XX w.) < Łosica, c. pw. MB Przczystej (kopia oryginalnej ikony namalowana w poł. XVII w. i zupełnie przemalowana w 1778)  
 Lit. Średzińska 2005

#### **Ikony-obrazy r u s k i e (z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej) domniemane**

40. *Matka Boska Hodegetria Jurowicka, Kraków*, kl. jezuitów przy k. pw. św. Barbary  
 < k. kl. jezuitów pw. św. Barbary < Kraków, Kolegium Jezuitów < (1855) < Gabriela z Wańkowiczów Horwattowa < Jurewicze na Polesiu < 4. ćw. XVII w. < ks. Marcin Tyrawski < (ok. 1661) < Bar, kl. Jezuitów (?) < Stanisław Koniecpolski, hetman wielki koronny (?) < Ruś Zachodnia (?)  
 Ikona (?), Ruś Zachodnia (?), 1 poł. w. XVII (?), dr. temp., 46,5 x 36 x 1,4 cm<sup>66</sup>.  
 Obraz uważany za oryginał przechowywany jest w skarbcu klasztoru jezuitów przy k. św. Barbary w Krakowie, natomiast replika współczesna wystawiona została w ołtarzu  
 Inskrypcje: niewidoczne  
 Koronacja: 19 styczeń 1901

<sup>65</sup> Sosna 2001, s. 168.

<sup>66</sup> Baryga 2008, s. 13.

Konserwacje: 1944-1945 (Kraków, prof. Wiesław Zarzycki); między 1972 a 1976 (nieudokumentowane)<sup>67</sup>

Lit.: *Głos nieprzebranych łask...* 1678; *Jurowice* 1700; Kolert 1742; Kolert 1857; Barącz 1891, s. 95-96; Czermiński 1910; *Jurowice* 1901; Fridrich 1904, 2 [2008], s. 62 il. na s. 63; *KZSP IV* 1971, 2, s. 99, il. 300; Paszenda 1983, s. 142; Paszenda 1985; Sienkiewicz 1985c (k. XIV – pocz. XV lub 2. poł. XVI, 42 x 28 cm); Biskupski 1991, poz. i il. 65; Kukiz 2002, s. 123-129, il. 49; Baryga 2008

Wypis 1:

*Aedes seu templum sub BMV in mundum clarae tituli situatum in monte inter silvas [...] per piae memoriae R P Tyrauski de lignis aedificatum cum capellis adiunctis tribus una anteriora ipsius [?] Bismae in qua maius altare, duo ad latere [...] Habet hoc templum 5 altaria. 1 Magnum R MARIAE V miraculis clarae elaboratum metallo et auro tectam sub nigro fundamento Super quod in radiis nomen MARIAE auratum de lingo scissum. ad latera supeme [?] JJ. Patrum moschorum statuae parvae J P Ignatii a latere dextro altaris sinistro J Xaveris itidem deauratae. Est(?) cum columnis [?] dolatis ... deauratis inter quas statuae J Joannis et J Elisabeth. [...] In hoc altari tres visuntur locatae imagines [...] Imago vero repraesentat BMV filium Jesum parvum gestantem coloris triticeae 2<sup>da</sup> quae hac velatur [?] super tabulam ligneam representans JJ Joachim et A Annam filiam suam BMV in mundum recens natam [...] 3tia Insuper altare in circulo... referente (?) bacunam [?] Dni representantem<sup>68</sup>.*

Wypis 2:

*Dnia 28 Maja 1885 roku w Krakowie J. Wielmożna Pani Gabryela z Wańkowiczów Horwattowa powierzyła mi obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus starego pędzla na drzewie malowany, wysokości 45, szerokości 34 centymetrów – zeznając, że to jest prawdziwy cudowny obraz Matki najświętszej dawniej w Jurowicach czczony, a przy zaborze jurowickiego Kościoła przez schizmatyków, ztamtąd tajemnie uwieziony. Oświadczyła mi zarazem, że ten obraz był jej do przechowania powierzony, ale że nie chcą go pozbawiać czci publicznej, oraz uznając za właściwe, żeby ten obraz powrócił do OO. Jezuitów, do których pierwotnie należał, przywiozła go ze sobą z Litwy i w moje ręce go oddaje, z tym warunkiem, żebyśmy OO. Jezuiti polskiej prowincji, obowiązali się zwrócić ten obraz do Jurowic, skoro tylko wolność religii katolickiej będzie w tej okolicy przywrócona. Przyjmując z czcią i wdzięcznością ten święty depozyt, obowiązuje się do spełnienia rzeczonyego warunku i obiecuję wystarać się od ojca Prowincjała naszego zakonu w Polsce o formalny akt potwierdzający przyjęcie tego depozytu z tym warunkiem X Maryan Morawski<sup>69</sup>.*

Wypis 3:

*Obraz Matki Boskiej Jurowickiej pierwotnie był własnością Wielkiego Hetmana Koronnego Stanisława Koniecpolskiego. W roku 1661 na usilne prośby otrzymał go w darze O. Marcin Tyrnauski SJ. przelożony opustoszałych Kolegiów ukraińskich.*

<sup>67</sup> Ibidem, s. 12. W r. 1972 odzyskano korony. Sienkiewicz 1985c wskazała, że zakres prac pozostał nieznany.

<sup>68</sup> *Jurowice* 1700, s. 373.

<sup>69</sup> *Jurowice* 1885, 992-III, s. 4-4v. Oświadczenie Gabryeli Horwattowej o przekazaniu obrazu w depozyt – *ibidem*, s. 5. W tymże skoroszytcie późniejsze świadectwa.

*Przez lat dwanaście po Wołyniu, Ukrainie i Polesiu litewskim jeździł on z missyami zausze wożąc ten obraz ze sobą, i byłby tenże w jego ręku Dłuży pozostał, gdyby Matka Boża w cudowny sposób nie wyraziła pragnienia, że chce przebywać wśród gór i borów Jurowieckich. Tam Ojcowie Towarzystwa Jezusowego zrazu Kapliczkę, następnie Kościół i rezydencję wystawili, a obraz Matki Bożej w oltarzu umieścili<sup>70</sup>.*

41. *Matka Boska Hodegetria, Panienska*, k. rzym.-kat. par. pw. Imienia Jezusa, obecnie zaginiona  
 < Ruś Zachodnia  
 Ikona (?), Ruś Zachodnia (?), 2. poł. w. XVI, dr. temp., tło srebrne, wytłaczane  
 Inskrypcje: MP ; ?  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: ?  
 Lit.: KZSP 1959, s. 5, 14, fig. 43; Kęłowska 1971b; Kęłowska 1971c
42. *Matka Boska Hodegetria, zw. Patronką Dobrej Śmierci, Warszawa*, k. kl. karmelitów bosych pw. Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca, spłonęła w r. 1944 w piwnicach k. w czasie powstania warszawskiego  
 < o. Innocenty od św. Michała (karmelita, syn Klaudiusza) < (1664) < Klaudiusz Doiett, prefekt mennisy królewskiej < (poł. w. XVII) < król Jan Kazimierz < Ruś Zachodnia (?)  
 Ikona, Ruś Zachodnia (?), 1. poł. w. XVII (?); dr. temp., 122 x 84 cm  
 Lit.: Wąnat 1979, s. 424; Oško 2010, s. 61 (dat. na 1. poł. XVII w.), 80-81, il. na s. 81
43. *Matka Boska Hodegetria, Grybów*, izba muzealna przy k. rzym.-kat. par. pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej  
 < (k. XVI – pocz. XVII w.) < Ruś Zachodnia (?)  
 Ikona (?), Ruś Zachodnia (?), k. XVI – pocz. XVII w., dr. temp.  
 Inskrypcje: niewidoczne  
 Koronacja: –  
 Konserwacje: Pracownia Franciszka Kowalewskiego, Warszawa, 1934; Pracownia Zofii Medweckiej, ASP Kraków, 1980 (Medwecka 1980)  
 Lit.: Grybów 1607, s. 125-126; Grybów 1766, s. 85; KZSP I 1951, 10, s. 7; Medwecka 1980; Qurini-Popławska 1992, s. 197 (w. XV), 202

Wypis 1 – wizytacja z r. 1607:

*Secundum altare in parte sinistra ecclesiae cum mensa lapidea consecratum et immolatum tit. B. V. Mariae, ad quod ascenditur tribus gradibus lapideis. Structuram habet planam deauratam cum imagine B. M. V. more Ruthenico depictam.*

Wypis 2 – wizytacja z r. 1766:

*Beatissime Virginis Mariae, Rosariana dicta, elegantis pictura antiqua, ut fertur gratiosa habens alteram imaginem pro velamine Annuntiationis B. M. V. in superficie altari huius imago s. Joannis Baptistae, in altari ciborium pulchrum, variis picturis exornatum et deauratum.*

<sup>70</sup> Jurovice 1901, s. 1.



44. *Pokrow Matki Boskiej, Czerna*, Biblioteka kl. karmelitów  
Ikona, Ruś Zachodnia (?), dr. olej, k. XVI – pocz. XVII w., 76 x 54 cm  
Lit.: Wanat 1979, s. 336

#### Ikony wzmiankowane, niezidentyfikowane

45. Dwie ikony greckie (?), **Kraków-Wawel**, skrabiec koronny  
< Kraków < XIV w. (?) < Lwów (?)  
*Item duae Tabulae fidei Graecae*<sup>71</sup>  
Lit.: Mysliński 2007b, s. 427
46. *Matka Boska z Jezusem Emmanuelem, Toruń*, k. kl. dominikanów pw. św. Mikołaja  
< Kraków (?) < przywieziona według legendy przez św. Jacka < XIII w. (?) < Kijów (?)  
Ikona (?), zaginiona w w. XIX  
Lit.: Fankidejski 1880a, s. 28; Barącz 1891, s. 270; Fridrich 1903, 1 [2008], s. 346; Rodzynekowski 2008, s. 459

#### Wypis 1:

*Obraz cudowny Najśw. Maryi Panny u dawniejszych Ojców Dominikanów znajdował się w osobnej kaplicy Najśw. Maryi Panny, o którą z dawna cech kuźnierców miał staranie. Obraz był na drzewie zwyczajem ruskim malowany [przypis: Imago miraculosa B. V. M. ruthenice depicta]. Matka Najświętsza na lewém ręku Dzieciątko Jezus piastowała, prawą sobie dopomagała; rozmiarów był dosyć małych, ale każdemu podpadł, kto go wziął w rękę, dla zbyt wielkiej stósunkowo ciężkości. Stary kronikarz OO. Dominikanów opisując ten obraz, nie może się dosyć nachwalić piękności i wzniosłości jego malatury [przypis: Propter antiquitatem et Picture pulchritudinem ac majestatem].*

Wiadomość o początku cudownego obrazu.

*O początku cudownego tego obrazu pisze wspomniany kronikarz około roku 1656, co następuje. Obraz cudowny Matki Najświętszej, który tu mamy w Toruniu, jest bardzo stary, bo malowany w Rusi roku 1190. Kiedym jeszcze mieszkał w klasztorze u braci naszych w Przemyślu, słyszałem, jak opowiadał niejaki Ojciec Adam Klama, który był zakonnikiem tegoż klasztoru, że ten nasz obraz z Kijowa pochodzi, i że go stamtąd wziął ze sobą św. Jacek [Eandem (imaginem) elatam esse Kijowia per s. Hiacynthum – w przypisie]. Mając też prawda i nasi bracia w Przemyślu taki obraz Matki Najśw., ale z kamienia robiony, który im z Krakowa z kaplicy św. Wincentego został darowany, o nim też mówią, że z Kijowa od św. Jacka pochodzi; także i współbracia nasi we Lwowie utrzymują, że taki obraz mają. Jednak ów Ojciec Adam tylko o tym naszym obrazie w Toruniu opowiadał, że go św. Jacek przyniósł. Na czém O. Adam to swoje twierdzenie opierał, tego już nie wiem, ale może i na tém, że Rusini w ogóle ciosanych obrazów nie miewają [Quod Rutheni sculptas imagines non habeant – w przypisie]. Jakim sposobem potem nasz obraz od św. Jacka do Torunia się dostał, tego nie mogłem się wydowiedzieć<sup>72</sup>.*

<sup>71</sup> BCzart. rkps III 1080, s. 456-457, cyt. za: Mysliński 2007b, s. 427.

<sup>72</sup> Fankidejski 1880a, s. 28.

Wypis 3:

*starożytny obraz w stylu ruskim wymalowany, o którym kronika klasztorna pisze, że pochodził z Kijowa, skąd przywieziony został do Krakowa przez św. Jacka, a stamtąd do Torunia*<sup>73</sup>.

47. *Matka Boska*, **Lwów**, k. kl. karmelitów bosych pw. Nawiedzenia NMP na Przedmieściu Halickim  
Ikona *bizantyńska* (?), zaginiona po II wojnie światowej  
Wg relacji o. Benignusza Wanata, ikona została umieszczona w kościele lwowskim w miejsce XVII-wiecznego obrazu św. Michała, a *znajdująca się obecnie* w kościele karmelitów trzewickowych na Piasku w Krakowie, do którego trafiła część wyposażenia kościoła po II wojnie światowej, lecz gdzie nic o niej nie wiadomo (informacja po kwerendzie Andrzeja Betleja w r. 2007)  
Lit.: Wanat 1979, przyp. 54 na s. 183
48. *Chrystus Pantokrator*, **Warszawa**, k. kl. kamedułów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, zaginiona w czasie II wojny światowej  
< według legendy dar króla Władysława IV < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona (?), k. XVI – pocz. XVII w. (?), Księstwo Moskiewskie (?)
49. *Zwiastowanie i Zstąpienie do Otcblani* (?) i inne ikony (?), **Siemonia**, k. rzym.-kat. par. pw. Wszystkich Świętych  
< (po 1652?) < ks. Franciszek Bernard Petrycy (zm. 1690) < Jan Innocenty Petrycy (zm. 1641) (?) < Sebastian Petrycy (zm. 1627) (?) < (pocz. XVII w.) < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikony (?), k. XVI – pocz. XVII w. (?), Księstwo Moskiewskie (?), zaginione  
Lit.: Wolny 1997-1998, s. 174, poz. 10
50. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem?], **Krosno**, k. kl. franciszkanów pw. Błogosławionej Maryi Dziewicy, kapl. Bractwa Różańcowego, zaginiona  
< (1612-1618) < z wyprawy wojennej na Rosję w dobie Zygmunta III Wazy < (1610-1612) < Księstwo Moskiewskie (?)  
Ikona (?), wzm. w r. 1758, Księstwo Moskiewskie (?), zaginiona w XIX w. (?)  
Kosiek 1998, s. 260-262: *Imago Moscovitica BMV*  
Lit.: *Inwentarze OO. Franciszkanów w Krośnie*, s. 140, 145, 265-266; Kosiek 1998, s. 260-262
51. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Wiśniowiec** (ukr. Вишнівeць), k. kl. karmelitów pw. Archaniola Michała (fund. Wiśniowieckich)

Wypis 1:

*Ten obraz cudowny dany jest do kościoła naszego Wiszniowieckiego karmelitów Bossych R. P. 1718 dnia z Awgusta od i. o. Michała Koributa X. Wiszniowieckiego, fundatora naszego który jest maliowany w mieście Kostromie nad Wołgą rzeką, a wyprowadzony z Moskwy do Polski cudownie przez Konstantego Wiszniowieckiego K. P. 1608 dnia z. Januarii*<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Fridrich 1903, 1 [2008], s. 346.

<sup>74</sup> B3P VII (1868), s. 78-79.

52. *Matka Boska Hodegetria* w wariancie *Smoleńskiej*, **Borysów** (biał. **Барысаў**), k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia MB (drew. fund. przez Adama Kazanowskiego 1642, 1806-1823 nowy, murowany)<sup>75</sup>  
 < (1667) < Borysów, monaster Zmartwychwstania < (1662) < Borysów, zamek < (1657) < Gumny koło Borysowa, cerkiew prawosławna  
 Ikona, *ante quem* – poł. XVII w (wzm. 1697-1699), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Lit.: Kołodziej 1991, s. 88-90
53. Ikony (?) różne, **Wołpa** (biał. **Воўпа**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Jana Chrzciciela Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Obraz Najś[więtszej] Panny Ruski z lisztwami srebrnymi i miedzianymi drzwiczkami pobielanymi [...] Obrazów kilka ruskich przybitych do ściany*  
 – *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] jako tabernaculum (?) w srebrnym okładzie i kilka ikon (?) na ścianach nierozpoznanych, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 7: *Obraz Najświętszej Panny moskiewski, blaszką otoczony srebrną, mały*.  
 Lit.: Wardzyński 2003, s. 226-234
54. Ikona (?) nierozpoznana, **Wołpa** (biał. **Воўпа**), k. szpitalny  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obraz moskiewski, wokół blaszka srebrna złocista*.
55. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] i sześć ikon (?) nierozpoznanych, **Repla** (biał. **Рэпля**), k. rzym.-kat. par. pw. NMP  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obrazów moskiewskich sześć a siódmy BMV wielki*.  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)
56. Cztery ikony (?) w ołtarzu, piąta w okładzie srebrnym (?) złożonym, szósta na ścianie – nierozpoznane, **Porozów** (biał. **Поразаў**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Michała Archanioła  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?),  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Na ołtarzu obrazów moskiewskich 4, piąty w oprawie złocistej. [...] przy tejże ścianie obraz moskiewski mały*.
57. Ikony (?) różne, **Różana** (biał. **Ружаны**), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obraz moskiewski Najś[więtszej] Panny mały oprawny*.  
 ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Die 15 pan Samuel Kuscinski ofiarował obraz moskiewski*.  
 ikona (?) nierozpoznana, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 14 września 1663), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Theodorus Kosiołko ofiarował obraz moskiewski S. Nicolai*.  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 14 września 1673), Księstwo Moskiewskie (?)

<sup>75</sup> SGKPI (1880), s. 334-337.

58. Siedem ikon (?) dwustronnych [procesyjnych (?)] nierozpoznanych, **Kosów** (biał. **Косаў**), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obrazów moskiewskich z obudwu stron malowanych złocistych num[ero] siedm.*
59. Ikony (?) różne, **Słonim** (biał. **Слонім**), k. rzym.-kat.  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obraz Panny Najświętszej z kamienmi szczęcią, perel ośm przy nim, srebrem oprawny, moskiewskiej roboty*  
 Ikona (?), *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem?], *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obrazów wielkich dziewięć, a moskiewskich siedm.*  
 – Siedem ikon (?) nierozpoznanych, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII),  
 Księstwo Moskiewskie (?)  
 – Ikona (?) nierozpoznana  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obraz moskiewski z srebrną blachą*
60. *Chrystus*, **Dworzec** (biał. **Дварэц**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Antoniego z Padwy  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Altare minus super quo reperta e' imago Anunciationis B M Virg: eidem officia e' parwa imago moschovitica Salvatoris arge'to circum ducta deaurato.*
61. Ikony (?) różne, **Molczadź** (biał. **Моўчадзь**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Piotra i Pawła Apostołów  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obrazow oprawnych moskiewskich pięć z nich jeden Panny Najświęt[szej] z koronka z perlami z kamieniami prostymi i z dwiema agnuskami. Obrazow nieoprawnych moskiewskich 4*  
 – *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] oraz cztery ikony (?) nierozpoznane w ramach oraz cztery ikony (?) nierozpoznane bez ram, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich na drzewie ośm*  
 – Osiem ikon (?) nierozpoznanych, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazkow moskiewskich cztery piąty mały składany*  
 – Cztery ikony (?) większe, jedna mała, składana, nierozpoznane, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)
62. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Mysz** (biał. **Мыш**), k. rzym.-kat. par. pw. Przemienienia Pańskiego  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w., Księstwo Moskiewskie (?)  
 wzm. w wizytacji w. XVII, cyt. za: Wilczewski 2005, aneks, s. 1:  
*Obraz BMV maioris, na którym krzyżyk srebrny moskiewski.*
63. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)]; Św. Mikołaj i inne nierozpoznane, **Kroszyn** (biał. **Крошын**), k. rzym.-kat. par. pw. Najświętszego Bożego Ciała

Ikony (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)

cyt. za Wilczewski 2005, aneks, s. 1:

Obrazów ruskich blaszką srebrną pozłocistą kamieniami osadzonych dwa. Trzeci tymże podobny bez kamieni, na jednym siedm kamieni. BMV na drugim obrazku S. Nicolai trzy, na głowie kamieni. Obrazków ruskich prostych 5.

64. Siedem nierozpoznanych ikon (?), **Swojatyce** (biał. **Святычы**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Jerzego (d. k. spłonął w czasie I wojny światowej) *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 1:  
*Obrazow moskiewskich ruskich siedm.*
65. Ikony (?) różne, **Lipsk** (biał. **Ліпск**), k. rzym.-kat. Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obrazow moskiewskich ruskich 9.*  
– Dziewięć nierozpoznanych ikon (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Obrazów ruskich dwa.*  
– Dwie ikony (?) nierozpoznane, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1662 r.), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)
66. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Kleck** (biał. **Клецк**), k. kl. dominikanów Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 1: *Obraz P[Anny] Na[j]sw[iętszej] blachą srebrna złocistą z moskiewska obwiedziony, na nim noszenie rozmaitymi perlami i kamieniami czerwonymi i lazurowymi sadzone, nad tymże obrazem lelum albo pas od łokci czterech albo pięciu rozmaitego jedwabiu roboty tureckiej.*  
Lit.: Wilczewski 2005, aneks, s. 1
67. Ikony (?) różne, **Świerżeń** (biał. **Свержань**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Ap. Piotra i Pawła (fund. ks. Mikołaja Krzysztofa Razdiwiłła Sierotki” ok. 1575)<sup>76</sup> Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich wszystkich tak w zakrystyey jako i w kościele dwanaście.*  
– Dwanaście nierozpoznanych ikon (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Moskiewskich obrazkow małych 9*  
– Dziewięć ikon (?) nierozpoznanych, *ante quem* – XVII w. (wzmiankowane w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)
68. Ikony (?) różne, **Mir** (biał. **Мір**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Mikołaja Wilczewski 2005, aneks, s. 2:  
*Obrazow moskiewskich 2, z tych jeden z blaszką srebrną S. Jerzego. Obrazow na papierze cztery. Veronica na płótnie w ramach. Obrazek moskiewski w ramy wprawiny. [...] Obrazek moskiewski mały.*  
Cztery (?) ikony (?) nierozpoznane, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)

<sup>76</sup> SGZP XI (1890), s. 678.

Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich trzy.*

– Trzy ikony (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)

Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Obraz moskiewski blachą srebrną złocistą powlekany na Cymborium. Obrazek mały Panny ruskiej stary na dnie złocisty[m] na drzewie.*

– Ikona (?) z okładem srebrnym, złożonym, nierozpoznana, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1661, uzupełnionej 1673), Księstwo Moskiewskie (?)

69. Trzy ikony (?) nierozpoznane, **Knyszyn**, k. rzym.-kat. par. pw. św. Jana Ewangelisty *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich trzy, dwa złotą blaszką powleczonych, prosty trzeci.*
70. *Zbawiciel; Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Białystok**, k. rzym.-kat. par. Ikony (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Dwa obrazki małe moskiewskie Salvatoris drugi BM Virgini [...] blaszką srebrną złocistą powleczone.*
71. Ikona (?) nierozpoznana, **Wasilków**, k. rzym.-kat. par. pw. Przemienienia Pańskiego (ob. k. z k. XIX w.)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazek moskiewski z blaszką złocistą.*
72. Trzy ikony (?) *Matki Boskiej* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Goniądz**, k. rzym.-kat. par. Wniebowzięcia NMP, św. Jana Chrzciciela i św. Agnieszki (k. zniszczony w czasie *potopu*, odbudowany w 1. poł. 60. XVII w.; nowy zbud. 1775, spłonął w r. 1921)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazy moskiewskie BV [...] na tablicach moskiewskie trzy.*
73. Dziesięć ikon (?) nierozpoznanych, **Dolistowo**, k. rzym.-kat. par. pw. św. Wawrzyńca *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich dziesięć.*
74. Pięć ikon (?) nierozpoznanych, **Korycin**, k. rzym.-kat. par. pw. Znalezienia i Podwyższenia Krzyża Św.  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich na tablicach pięć.*
75. Osiem ikon (?) nierozpoznanych, **Chodorówka**, k. rzym.-kat. par. pw. św. Ap. Piotra i Pawła  
(fund. Piotr Wiesiołowski, marszałek W. Ks. Lit. 1591, rozebrany 1704)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazow moskiewskich osm.*
76. Dwanaście ikon (?) nierozpoznanych, **Cholchła** (biał. **Хоўхлава**), k. rzym.-kat. par. pw. NMP i św. Stanisława biskupa  
(obecny k. z r. 1738; obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* trafił do Narodowego Muzeum Sztuki w Mińsku)

*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Imagines moschovit [...] maiores 2, minores 10.*

77. Dwie wielkie [z dolnego rzędu ikonostasu (?)] ikony (?) nierozpoznane, **Mikołajewszczyzna** (biał. **Мікалаеўшчына**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Jana Chrzyciela *ante quem* – XVII w., (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obrazy moskiewskie wielkie dwa.*
78. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Kroszyn** (biał. **Крошын**), k. rzym.-kat. par. pw. Najśw. Bożego Ciała, altaria  
ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2: *Obraz BVM moskiewski*
79. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Zdzięcioł** (biał. **Дзятлава**), k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP  
ikona (?), blacha miedziana, złocona, *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 2:  
*Obraz BVM modiea quantitatis z ruska malowany na tablicy miedzianej pozłocistej w kolo ramy srebrem ciągnionym i wyrzynanym, bogato przyozdobione miejscami przykryte pozłotą diamentów przy nim cięższych wielkich po bokach na ramach pięć, rabinow trzy, szmaragd jeden, na miejscu rubinu czwartego prosty kamień podługowaty włożony*
80. Ikona (?) nierozpoznana, **Chotajewicze** [biał. **Акцябр (Хатаевічы)**],  
k. rzym.-kat. par. pw. św. Dominika  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazkow prostych różnych ośm, moskiewski jeden.*
81. Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Bieszenkowicze** (biał. **Бешанковічы**),  
k. rzym.-kat. par. pw. śś. Kazimierza i Rafała  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Moskiewskich obrazow 2.*
82. Dwie ikony *Matki Boskiej* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Rudnosiele**,  
k. rzym.-kat. par.  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazy dwa moskiewskie Najświętszej Panny.*
83. Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Hory** (biał. **Горы**), k. rzym.-kat. par.  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazow nowych dwa, a drugie stare ruskie quondam w cerkwi były.*
84. Trzy ikony (?) *złociste* oraz kilkadziesiąt *prostych* nierozpoznanych, **Starosiele** (biał. **Старасялле**), k. rzym.-kat. par.  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazow moskiewskich złocistych num[ero] 3. Prostych moskiewskich i innych roznych n[umero] 30.*

85. Trzy ikony (?) *złociste* oraz kilkadziesiąt *prostych* nierozpoznanych, **Sokolnia**, k. rzym.-kat.  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Altare 3m nulli [...] structura[e] totum ex imaginibus ruthenicis depictum, suffici[.]ntibus map pis adornatum cum portatyli canonico.*
86. Trzydzieści ikon (?) nierozpoznanych, **Ihumeń** [biał. Чэрвень (Ігумен)], k. rzym.-kat. par. pw. Podwyższenia Krzyża Świętego  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazow moskiewskich 13*
87. Dziesięć ikon (?) nierozpoznanych, **Trąby** (biał. Трабы), k. rzym.-kat. par. pw. Narodzenia NMP  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obrazow moskiewskich dziesięć.*
88. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Soły** (biał. Солы), k. rzym.-kat. par. M. B. Różańcowej  
 Ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzmiankowana w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Altare 3um [...] super mensa [...] ruthenica BM Virgo cum Duib[us] anglis.*  
 – Pięć ikon (?) nierozpoznanych  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 16 września 1648), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazów moskiewskich pięć.*
89. Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Gierwiaty** (biał. Герваты), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Obraskow moskiewskich dwa.*
90. Ikony różne, **Wojstom** (biał. Войстам), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 3: *Altare 3-um ibide[m] intra cancellos ad cornu evangelij in eo tantu[m] imago Cricifixi Salvatoris, sub qua[...] flectunt du[ac] person[ae] in superiori tantu[m] imago ruthenica S. Georgij, et in circu[m] etia[m] ruthenic[ae] 28 imagines, mensa decenter ornata Cu[m] portatyli canonico.*  
 – Św. Jerzy i 28 innych ikon (?) nierozpoznanych  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
 – Pięć ikon (?) nierozpoznanych  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 7 luty 1674), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Ołtarz wielki roboty stolarskiej, we środku obraz SSS Trinitati na desce malowany, na wierzchu Imago Crucifixi. Po stronach ma dwa obrazy Panny Mariey Częstochowskiej jeden na płótnie w ramach, drugi na tablicy. Także dwa obrazy SS Petri e Pauli w ramach, moskiewskich obrazów numero 5, i aniołów na deskach malowanych większy[ch] i mniejszych także sześć. Sedes u tego ołtarza murowana.*
91. *Zbawiciel*, jedna ikona (?) oraz sześć innych przeniesionych z cerkwi unickiej z powodu pożaru nierozpoznanych, **Dzisna** (biał. Дзісна), k. kl. franciszkanów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP (ob. w ruinie)



*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 3:

*Altare 2-um supra mensam positum matrona[e] e[...]dem epitaphiu[m] cum depicta imagine crucifixi, Ruthenica imago spasi seu Salvatoris ad parietem assixa. Altare 3um supra mensa[.] crucifixi imago Ruthenica et alia[e] quatuor imagines alta[e] cubitis quatuor, et lat[ae] cubito uno. Item sex imagines Ruthenicae per eccle[si]a[e] parietes, qua[e] ex cerkwa Ruthenica[e] unita, per conflagrationem nuper sublata[e].*

92. Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Brzostowica** (biał. **Бераставіца**), k. rzym.-kat. par. *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Obrazki dwa moskiewskie we srebro oprawne pozłoczone*
93. *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)], **Lachowicze** (biał. **Ляхавічы**), k. rzym.-kat. par. *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji w. XVII), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Zaslonki. [...] 4. Na Najś[więtszej] Pannie Ruskiej małym obrazie kitajczana czerwona.*
94. Kilka ikon (?) nierozpoznanych, **Jezno** (lit. **Jieznas**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Archanioła Michała (k. przekształcony ze zboru kalwińskiego przez Stefana Paca w r. 1634) *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1668 r.), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Obrazów ruskich na drzewie spet[...]lo z nich malowanie cztery.*
95. Trzy ikony (?), **Sokolany**, k. rzym.-kat. par. (d. k. drewn. fund. Hieronima Wołowicza 1616, spłonął) *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1662 r.), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Altare secundum S. Anna[e]. Tablica z drzewa, na którym obraz S. Ann[e]. A parte S. Valentini, ab altera S. Nicolai. Ruskich obrazow przy nim trzy.*
96. Ikony (?) różne, **Krasnybór**, k. rzym.-kat. par. pw. Zwiastowania NMP – *Zbawiciel*; *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] ikony (?), *ante quem* – XVII w. (wzmiankowane w wizytacji 1662), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Item obraz Salvatoris, obraz item BV ruskiej roboty na tablicach, pięknie malowane i złocone w ramach takichże.*  
– Ikona (?) nierozpoznana *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1662), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Obraz ruski na drzewie.*  
– *Matka Boska* [z Jezusem Emmanuelem (?)] i nierozpoznana ikona (?) *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 5 października 1660), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?) Wilczewski 2005, aneks, s. 7: *Obraz item BV ruskiej roboty na tablicach, pięknie malowane i złocone, w ramach takichże. Obraz BV Częstochowskiej na płótnie pięknie malowany, przy nim dona votiva; Obraz ruski na drzewie.*

97. Ikony (?) nierozpoznane, **Ejsmonty** (biał. **Эйсманты**), k. rzym.-kat. par. (spłonął 1722)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 3 września 1662), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 4: *Sam obrazek w zamknięciu na którym litery wyrażone greckie Maria; Obrazow ruskich drewnianych numero.*
98. Ikona (?) metalowa, nierozpoznana, **Kupiszki** (lit. **Kupiškis**), k. rzym.-kat. par. – oratorium  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 27 kwietnia 1674), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Obraz moskiewski mosiądzowy wyrzynany pozłocisty.*
99. *Matka Boska z Jezusem Emmanuelem*, **Merecz** (lit. **Merkinė**), k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 3 czerwca 1663, z dopiskami 1675), Księstwo Moskiewskie  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5:  
*Obraz ruski który dał Jego M[0]sc May[...]ior major Jego Król[ewskiej] m[0]śc[i] z Moskwy powróciwszy ten obraz do kościoła farskiego oddatem. Na tym obrazie dwie korony srebrne, które dał pan Araiewski burmistrz marecki, jedna korona na głowie Najświętszej Panny, a druga na głowie Chrystusa Pana, tenże tabliczki dwie srebrne dał z napisem ruskim. Na tymże obrazie tablic[z]ka srebrna którą dał złotnik.*
100. *Zmartwychwstanie Pańskie* i dwie inne ikony (?) nierozpoznane, **Niewodnica**, k. rzym.-kat. par. pw. św. Antoniego z Padwy  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1674), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Obrazow trzy moskiewskich na tablicach drzewianych blaszką złotą obleczone. Na obrazie jednym tym moskiewskim Resurrectionis Salvatoris koronek srebrnych małych dziesięć. Na dugim (!) obrazie koronek małych srebrnych pięć.*
101. *Św. Piotr; Św. Paweł*, ikony (?), **Odelsk** (biał. **Адэльск**), k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP (w. XVIII)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 7 lipca 1674), Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Obraz Piotra s[więtego] na desce mały. 11. Obraz tak-że Pawła święte[go] obadwa od positiwu kryńskiego które Moskwa tu porzuciła.*
102. *Matka Boska [z Jezusem Emmanuelem (?)]* i cztery inne ikony (?) nierozpoznane, **Olkieniki** (lit. **Valkininkai**), k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NMP  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 5 czerwca 1674), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Imago depositionis. [...] Crux ruthenica deaurata argentea [...]. Imagagines (!) ruthenicae 4. [...] Imago B.V. Ruthenica in ligno. Imago B.V. secunda in lingo.*
103. *Przemienienie Pańskie; Matka Boska [z Jezusem Emmanuelem (?)]* i osiemnaście innych ikon (?) nierozpoznanych, **Olita** (lit. **Alytus**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Ludwika  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1688), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)  
 Wilczewski 2005, aneks, s. 5:

*Obraz Transfigurationis D[omi]ni moskiewski duży JMP Stephen Krucki ofiarował. Obraz P[anny] N[ajświętszej] na miedzi malowany ruski JMP Szalewski ofiarował. [...] Obrazów małych różnych ruskich JMP Gotowiecki dał in numero 18.*

- 104.** Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Poswol** (lit. **Pasvalys**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Jana Chrzciciela  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1674), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Obrazow moskiewskich dwa.*
- 105.** *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)], **Pogiry** (lit. **Pagirių**), k. rzym.-kat. par. ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 23 marca 1673), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 5: *Na obrazie BMV ruskiej korkułow [?] trzy, wianki trzy.*
- 106.** *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)] z *drzwiczkami* – w tabernaculum (?); *Św. Mikołaj ze scenami cudów*; cztery inne ikony (?), **Pohost** (biał. **Парост**), k. rzym.-kat. par. pw. Św. Trójcy  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 19 sierpnia 1675), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 5:  
*Nad tym ołtarzem obraz Najświętszej Panny mająca na ręku Pana Jezusa na płótnie w ramach czarnych (!), nowo malowany. Tego obrazu łokci dwa. Nad tym obrazem Passya. Obrazik moskiewski Najświętszej Panny z drzwiczkami. A po lewej stronie obrazek na tablicy Najświętszej Panny cum dormiendo Jesu. Nad temi obrazami obraz ruski na płótnie, po bokach po trzy apostoły i ten przybity [?] nad ołtarzem w miasto baldachium, po prawej stronie obrazu wielkiego obraz Jerzego św. stary na płótnie łokci dwa, za tym obrazem obraz na tablicy Mikołaja św. cum omnib[us] miraculis moskiewski tablicy łokieć, po lewej stronie obrazu wielkiego obraz na płótnie Anuntiationis łokci dwa stary. [...] Ruskich obrazow starych na tabliczkach sztuk 4.*
- 107.** *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)] i dwie inne ikony (?), **Rohotna** (biał. **Раготна**), k. rzym.-kat. par. pw. Aniołów Stróżów  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 9 listopada 1673), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *[Ołtarz] trzeci mały przy boku, przy tymże ołtarzu dwa obrazy z ruska malowane i z obrazami papierowymi; Srebro. [...] Obraz Na[j]ś[wietszej] Panny niewielki [?] z ruska malowany z brzegami pozłocistemi, jedna większa nad głową Na[j]ś[wietszej] Panny, druga mniejsza nad głową P[ana] Jezusa. Przy tymże obrazie serduszko i kwiateczek srebrne pozłociste.*
- 108.** *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)], **Szaty** (lit. **Šėta**), k. rzym.-kat. par. ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 25 listopada 1668), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazik N[ajświętszej] P[Anny] w blasie złoty do koła, także samo przez się obrazik ruski N[ajświętszej] P[Anny].*

109. *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)], **Świadoście** (lit. *Svėdasai*), k. rzym.-kat. par. pw. św. Michała Archaniola (fund. ks. Mikołaja Radziwiłła 1575, uposażony 1596 przez ks. kardynała Jerzego Radziwiłła<sup>77</sup>)  
ikona (?), *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 23 marca 1674), Bałkany (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Pierwszy obraz Najświętszej Panny Greckiej w wielkim oltarzu.*
110. *Św. Jerzy* i siedem innych ikon (?), **Wiżuny** (lit. *Vyžuonos*), k. rzym.-kat. par. *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 22 maja 1662), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazik św. Jerzego moskiewski; Obrazków moskiewskich drzewianych JMP Reymera studzy dali. Obrazik siódmy moskiewski JMP Staniszewski dał.*
111. Cztery ikony (?) nierozpoznane, **Snów** (biał. *Сноў*), k. rzym.-kat. par. pw. św. Jana Chrzyciciela (fund. Aleksandra Ludwika Radziwiłła 1638, kolejny k. 1760, przebud. na cerkiew 1866, 1921 rewind. Na k., po 1945 zamknięty, zwrot katolikom 1991)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 1673), ziemie ruskie Rzeczypospolitej (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazów ruskich większych dwa, a małych dwa na drzewie. Cimborium malowane Cu[m] clausura. Krucifix mały, drugi ruski mosiądzowy.*
112. Cztery ikony (?) nierozpoznane, **Daugieliszki** (lit. *Daugeliškis*), k. rzym.-kat. par. *ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 28 stycznia 1637), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazków moskiewskich cztery.*
113. Jedenaście ikon (?) nierozpoznanych, **Ejszyszki** (lit. *Eišiškęs*), k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowstąpienia Pańskiego  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 7 czerwca 1637), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazków ze srebra moskiewskich powleczonej 5, prostych 6*
114. *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)] w tabernaculum i siedem ikon [?] nierozpoznanych, **Mejszagoła** (lit. *Maišiagala*), k. rzym.-kat. par. (fund. króla Wł. Jagiełły 1387<sup>78</sup>)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 9 marca 1649), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Ressurectia rzezana z chorągiewką. Imago BV oprawny z moskiewska w koronie szkło na kształt turkusa ze drzewczkami na zawiaskach skórą oklejony. Imago Annunzio[...]. Obrazków ruskich siedm.*
115. Dwie ikony (?) nierozpoznane, **Sumiliszki** (lit. *Semeliškės*), k. rzym.-kat. par. pw. św. Wawrzyńca  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 30 kwietnia 1637), ziemie ruskie Rzeczypospolitej lub / i Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6: *Obrazków ruskich dwa.*

<sup>77</sup> SGKP XI (1890), s. 635.

<sup>78</sup> SGKP VI (1885), s. 244.

116. *Matka Boska* [z *Jezusem Emmanuelem* (?)] i dwie inne ikony (?) nierozpoznane, **Wasiliszki** (biał. **Васілішкі**), k. rzym.-kat. par. pw. św. Piotra Apostoła (fund. króla Kazimierza 1489<sup>79</sup>) oraz k. rzym.-kat., par. d. dominikanów pw. św. Jana Chrzciciela (3 ćw. XVII w.)  
*ante quem* – XVII w. (wzm. w wizytacji 10 marca 1636), Księstwo Moskiewskie (?)  
Wilczewski 2005, aneks, s. 6-7: *Obrazy. Obrazów moskiewskich z blaszką trzy osobliwie obrazek BV z blaszką i zawieszeniem na tymże obrazie kamieniami sadzony. Obrazów moskiewskich prostych trzy. Obraz moskiewski wielki Beatae Virginis. Obrazów in magna effigie na ścianach w kościele pięć. Obrazków pięć niemieckich na glinie robionych.*

---

<sup>79</sup> SGKP XIII (1893), s. 128.

## ANEKS II

Jarosław Giemza

*Dwustronna ikona procesyjna Bogurodzicy Hodigitrii i Świętego Mikołaja z 1500 roku, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku (Posadzie Leskiej)*

Ikona procesyjna, dwustronna, Bogurodzica Hodigitria / Święty Mikołaj<sup>1</sup>, 1500 r., 55,5 x 44,5 x 3,5 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku, wykonana na podobrazii z drewna liściastego (lipa), prostokątnym, z jednej deski, z obustronnym kowczegiem (głębokość 0,3-0,4 cm), malowana temperą na gruncie kredowo klejowym. Pierwotne tło awersu (*Hodigitria*) gładkie, złożone na czerwonym pulmencie; rewersu (św. Mikołaj) monochromatyczne na gładkim gruncie, wykonane temperą, w kolorze oliwkowym (zieleń + czerń; po konserwacji pozostawiony „świadek” pierwotnego tła w dolnej partii ikony, poniżej prawej ręki św. Mikołaja), nimby gładkie, złożone. Metaliczny asyst na szatach.

Około połowy XVII w. tła pokryte zostały warstwą nowego gruntu, opracowanego reliefowo (motyw wici roślinnej, owocu granatu i rozet kwiatowych), złożone na czerwonym pulmencie. W 2 poł. XVIII w. ikona wstawiona została w feretron, o wysokim, profilowanym cokole i szerokiej ażurowej ramie. Na niewielkiej powierzchni malowideł lokalne podmalówki (wtórne), po formie. W latach 60. XX w. oryginalny wizerunek św. Mikołaja przesłonięto obrazem wykonanym na sklejce. Konserwacja zabytku w l. 2007-2008<sup>2</sup>.

Pierwotne wymiary ikony 55,5 x 44,5 x 3,5 cm. Oba pola obrazowe wyznaczone za pomocą kowczegu – 44,5 x 36,5 cm, dodatkowo podkreślone wąskimi (ok. 0,8 cm), srebrzonymi listewkami, kołkowanymi do podobrazia. Powierzchnie na zewnątrz kowczegu srebrzone. Szerokość bocznego obramienia kowczegu 4 cm; przy górnej i dolnej krawędzi ikony 3,5 cm. Na awersie i rewersie, w najniższej partii kowczegu, na całej jego szerokości, lekkie podwyższenie poziomu podobrazia wyznacza prostokątne pola (3,5-4 x 36,5 cm) przeznaczone na inskrypcje. Inskrypcja na awersie, zawierająca prawdopodobnie sentencję modlitewną, nie zachowana. Inskrypcja na rewersie o charakterze fundacyjnym, wykonana cynobrem na srebrzonym tle, zachowana fragmentarycznie. Treść napisu została w znaczącej części zrekonstruowana i odczytana: РОКУ БОЖ + +АФ ДѢКАБР[Я] [...] БГА ѿ(Т)ЦА ЗДЕ(Р)ЖАНІЕМЪ ОУЧИ[НИЛОС]Я СИ[Ю] [...] Σω(3)ΔΑΗΥ // СΔ(Ε)ΡΕΒ[Α] ЯЖЄ [В lub Б]Є[...] Δ [...]ωМ ХРАМУ

<sup>1</sup> Katalog Zabytków Sztuki. Województwo krośnieńskie. Lesko, Sanok, Ustrzyki Dolne i okolice. Red. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot, Warszawa 1982, s. 44, il. 181, 233. Tam pierwsze datowanie zabytku – ogólnie na XVI w.

<sup>2</sup> Wykonawcy: Kazimiera i Kazimierz Wajdowie. Konsultacja: Jarosław Giemza. Pełna konserwacja i rekonstrukcja malowideł z 1500 r., z zachowaniem też z poł. XVII w. oraz wbudowaniem obrazu w feretron z 2. poł. XVIII w. Zachowawcza konserwacja inskrypcji fundacyjnej z 1500 r. na rewersie ikony. Trwają szczegółowe badania fizyczne i chemiczne próbek zapraw i pigmentów przygotowanych w trakcie konserwacji. Dokumentacja Konserwatorska: Archiwum Parafii Rzymsko-Katolickiej w Lesku.

РωЖ[ДѢС]ТВА ПРСТ [...] БЛЦБІ [...] (Roku Bożego 1500, grudnia /.../ wspomozieniem Boga Ojca uczyniło się tę /ikonę/ wykonaną z drzewa, którą /.../ Chramu Narodzenia Przeświętej Bogurodzicy /.../; Tbl. III, il. 9)<sup>3</sup>.

W bocznych krawędziach podobrazia oraz w licu (na zewnątrz kowczegu) kołki drewniane, pochodzące z różnego czasu, w tym pierwotne. Te elementy konstrukcyjne oraz ślady lokalnych uszkodzeń u podstawy ikony sugerują możliwość pierwotnego jej osadzenia na drzewcu.

Na awersie ikony wizerunek Bogurodzicy Hodigitrii (Tbl. I, il. 1-4), w wariacie ikonograficznym określanym często jako „Iwerska”. Chrystus na lewym ramieniu Bogurodzicy, błogosławiący prawą ręką, w lewej trzymający zwój. Obie postacie zwrócone ku sobie w  $\frac{3}{4}$  profilu. Maryja pochylona w kierunku Dzieciątka, na które wskazuje prawą dłonią. Prawa noga Chrystusa ugięta w kolanie, założona na lewą w sposób czyniący widoczną podszewę jego lewej stopy. Kolorystyka obrazu budowana w oparciu o ciemną ochrę, ugry, cynober i biel, z delikatnym, ciemnym konturowaniem. Twarze i dłonie modelowane miękko, laserunkowo, z wyraźnym walorowym zróżnicowaniem cieni i światła. Szaty poprzez laserunki rozjaśniające lokalny kolor i ciemniejszy kontur. Maforion w barwie ciemnoczerwonej ochry, ze złoto – czerwonym lamowaniem. Złoty asyst także na prawym narękawku oraz w formie gwiazd – rozet na maforionie, ponad czołem i na prawym ramieniu Maryi. Czepiec jasny, malowany bielą i ugre. Himation Chrystusa czerwony, o drapowaniu kreślonym gęstym złotym asystem. Pierwotne cyrylicie inskrypcje opisujące postacie nie zachowały się. Prawdopodobnie ograniczone były do ωON (Ten Który Jest) – na krzyżowym nimbie Chrystusa oraz MP ΘΥ (Maria Theotokos) i IC XC (Jezus Chrystus) – w tle. Pierwotne tło gładkie, złocone. Od poł. XVII w. reliefowe, złocone. Nimby gładkie, złocone.

Na rewersie ikony wizerunek świętego Mikołaja Cudotwórcy (Tbl. II, il. 5-8). Święty ukazany frontalnie, w popiersiu, w stroju biskupim. Uniesioną na wysokość piersi prawą dłonią wykonuje gest błogosławieństwa. W lewej ręce trzyma zamknięty Ewangelijarz. Kolorystyka obrazu i sposób modelowania bliskie wizerunkowi Hodigitrii. Bogaty metaliczny asyst na szatach wykonany srebrem. Felion malowany ciemnoczerwoną ochrą, omoforion biały, laserowany ugre, z czarno – srebrnymi krzyżami. Włosy i broda rysowane bielą na ciemnogrowym podmalowaniu. U podstawy pola obrazowego cyrylicka inskrypcja fundacyjna opisana wyżej. Pierwotne tło gładkie, oliwkowe (zielen z domieszką czerni). Od połowy XVII w. reliefowe, złocone. Nimb gładki, złocony.

Proweniencja ikony oraz odczytane fragmenty inskrypcji fundacyjnej, zawierające informację o wykonaniu jej w 1500 roku dla cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy, pozwalają przypuszczać, że była ona fundowana dla cerkwi w Lesku (Posadzie Leskiej)<sup>4</sup>. Do 1947 roku obraz znajdował się w drewnianej cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Posadzie Leskiej (Tbl. IV, il. 10), aby po wysiedleniu ludności ukraińskiej trafić do rzymsko-katolickiego kościoła parafialnego w Lesku, gdzie znajduje się do dnia dzisiejszego. Cerkiew w Posadzie

<sup>3</sup> Rekonstrukcja i interpretacja tekstu J. Giemza – załącznik do Dokumentacji Konserwatorskiej.

<sup>4</sup> Pierwsza źródłowa wzmianka o Lesku pochodzi z 1436 r., chociaż osada jest zapewne starsza. Pierwotna nazwa brzmiała Leszko lub Lisko. Nazwa Lesko używana jest od 1931 r. Na początku XV w. wieś wraz z rozległymi dobrami nadana została Kmitom z Wiśnicza. Lokacja miasta nastąpiła pomiędzy 1456 a 1472 r. Wydany przez Jana Kmitę przywilej z 14 września 1477 r. potwierdzał nadanie miastu prawa magdeburskiego. W mieście istniała parafialna cerkiew. Kiedy około 1507 r. Kmitowie przenieśli administrację swych dóbr z zamku Sobień do Leska, zmienili zarazem lokalizację miasta. Z miejsca nad brzegiem Sanu (obecnie Posada Leska) przeniesiono je na wzgórze Baszta. Tam Piotr Kmita ufundował nową, parafialną cerkiew miejską. Ta drewniana świątynia zastąpiona została w 1837 roku murowaną, rozebraną w l. 60. XX w.

Leskiej<sup>5</sup> pełniła funkcję parafialną do czasu zmiany lokalizacji miasta ok. 1507 r. Wówczas, na nowym miejscu, pobudowano drugą cerkiew pw. Soboru Bogurodzicy i św. Mikołaja<sup>6</sup>. Cerkiew w Posadzie stała się filialną, nazywaną „zamięską” lub „cmentarną”. W tej cerkwi szczególnym poszanowaniem otaczana była cudowna ikona Bogurodzicy Hodigitrii, która wraz z wysiedloną ludnością trafiła w 1947 r. do Stryja<sup>7</sup> na Ukrainie (Tbl. IV, il. 11-12). Na podstawie zachowanej archiwalnej fotografii obrazu z ok. 1915 r.<sup>8</sup> można przypuszczać, że srebrna cerkiewna sukienka z XVII w. skrywała średniowieczny tablicowy obraz Hodigitrii, o ikonograficznych cechach gotyckiego malarstwa małopolskiego. Ten lokalny, dawny i silny kult Bogurodzicy w wizerunku Hodigitrii oraz św. Mikołaja mógł być inspiracją fundacji prezentowanej ikony procesyjnej w 1500 r.

Otwartym zagadnieniem badawczym pozostaje kwestia wzorca ikonograficznego dla tego zamówienia. Wizerunek Hodigitrii na ikonie procesyjnej nie posiada znanych, współczesnych sobie lub starszych analogii wśród zabytków zachowanych na obszarze przemyskiej czy lwowskiej eparchii. Popularny był natomiast na obszarze północnej Rusi. W odniesieniu do ikony Św. Mikołaja łatwiej wskazać lokalne paralele. Pokrewieństwo ikonograficzne wykazują m.in. ikony z początku XV w. z cerkwi pw. św. Paraskwy w Radrużu (Tbl. V, il. 13)<sup>9</sup> i z Olszanicz ? (Tbl. V, il. 14)<sup>10</sup>, ikona z przełomu XV i XVI w. z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Torkach (Tbl. V, il. 15)<sup>11</sup> (wszystkie w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie) oraz późniejsze realizacje – m.in. ikony z I. poł. XVII w. z cerkwi pw. Archanioła Michała i św. Mikołaja w Pięłgrzymce (Tbl. V, il. 16)<sup>12</sup> i pw. Narodzenia Bogurodzicy w Chotyńcu (Tbl. V, il. 18)<sup>13</sup>, a także lwowski drzeworyt upowszechniony w 1638 r. (Tbl. V, il. 17)<sup>14</sup>.

Wobec braku wystarczającego materiału porównawczego pochodzącego z naszego regionu możemy jedynie zadać sobie pytania, które na razie czekać będą na odpowiedź. Czy obraz powstał na miejscu, czy jest raczej importem dedykowanym do lokalnej cerkwi? Czy został wykonany przez miejscowego malarza (może według importowanego, a funkcjonującego lokalnie wzorca), czy przez malarza przybysza? Czy też jest jedynym ocalałym (znanym) przykładem mniej upowszechnionej i zagubionej, miejscowej tradycji ikonograficznej?

<sup>5</sup> Drewniana cerkiew w Posadzie Leskiej (rozebrana tuż po 1947 r.) istniała już w 1575 r. Dziś, wobec zniszczenia tego zabytku architektury sakralnej, nie sposób stwierdzić czy właśnie do niej, czy też do starszej świątyni istniejącej w tym miejscu, wprowadzono w 1500 r. ikonę Hodigitrii i św. Mikołaja. Blazejowski D., *Historical sematism of the Eparchy of Peremyshl including the Apostolic Administration of Lemkivshyna (1828-1939)*, Lviv-Kamenyar 1995, s. 280.

<sup>6</sup> Wezwanie to może mieć pośredni związek z tematami przedstawień na omawianej ikonie i stanowić potwierdzenie lokalnego kultu.

<sup>7</sup> Saładiak A., *Pamiętki i zabytki kultury ukraińskiej w Polsce*, Warszawa 1993, s. 154-155.

<sup>8</sup> Fotografia z Archiwum Pana Pawła Kusala w Lesku.

<sup>9</sup> Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В., *Український середньовічний живопис*, Київ 1976, tabl. XLIV.

<sup>10</sup> Гелитович М., *Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV-XVI століття* [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, cz. 2*, red. J. Giemza, Łańcut 2004, s. 63-64, il. 1. Ikona zakupiona w Olszanicz.

<sup>11</sup> Giemza J., *O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii. Słowem i obrazem*, Łańcut 2006, s. 140, il. 160.

<sup>12</sup> Muzeum-Zamek w Łańcutcie, nr MZŁ-SZR-949, wym.: 35 x 24 x 1,5 cm.

<sup>13</sup> W cerkwi greckokatolickiej w Chotyńcu, wym.: 49 x 41 x 1,5 cm; Giemza J., *Karta ewidencyjna zabytku*, 2009 r., Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Przemyślu.

<sup>14</sup> *Trefologion*, Lwów 1638; J. Giemza, *O sztuce sakralnej...*, s. 82.



## BIBLIOGRAFIA

Dla ujednoczenia spisu bibliografię ułożono w porządku alfabety łacińskiego według zasad ustalonych przez Leszka Moszyńskiego (*idem, Wstęp do filologii słowiańskiej*, Warszawa 1984, s. 315)

### ZASTOSOWANE SKRÓTY

ang.	– angielski	red.	– redakcja
cs	– cerkiewnosłowiański	repr.	– reprint
d.	– dawny	rkps.	– rękopis
dr.	– drewno	ros.	– rosyjski
gr.	– grecki	rozs.	– rozszerzone
jęz.	– język	rzym.-kat.	– rzymsko-katolicka/-i
k.	– kościół	temp.	– tempera
kl.	– klasztorny	tłum.	– tłumaczenie
mps	– maszynopis	wg	– według
ob.	– obecny	wyd.	– wydanie
par.	– parafialny	wzm.	– wzmianka
przeł.	– przelożył/a	zw.	– zwana/y

### ZASTOSOWANE SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE

AAAV	„Acta Academiae Artium Vilmensis”, Wilno
AB	„Analecta Bollandiana”, Bruksela
ABiMK	„Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, Lublin
AC	„Arte Cristiana”
ACr	„Analecta Cracoviensia”, Kraków
AFP	„Archivum Fratrum Praedicatorum”, Rzym
AHAB	„Acta Historiae Artium Balticae”, Wilno
AJA	„American Journal of Archaeology”, Boston
ALP I-II	<i>Antologia literatury patrystycznej</i> , oprac. i tłum. ks. Marian Michalski, I (1975), II (1982), Warszawa
AMe	„Arte medievale”, Rzym
AM	„Alma Mater”, Kraków
BA	„Bolletino d'arte”, Rzym
BHS	„Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa

- BBJ „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, Kraków  
 БЛДР *Библиотека Литературы Древней Руси*, red. Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, А.А. Алексеев, Н.В. Поньрко, Санкт Петербург, т. 1 (1999) n.  
 БИБ „Българска Историческа Библиотека”, Sofia  
 BICR „Bolletino della Instituto Centrale del Restauro”, Rzym  
 BISIME „Bolletino dell’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo”, Rzym  
 BKWP „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, Białystok  
 BM „The Burlington Magazine”, Londyn  
 BMGS „Byzantine and Modern Greek Studies”, Birmingham  
 BMNV „Bulletin du Musée National de Varsovie”, Warszawa  
 BP „Balcanica Posnaniensia. Acta et studia”, Poznań  
 BS „Byzantinoslavica”, Praga  
 BSC „Byzantina et Slavica Cracoviensia”, Kraków  
 BZ „Byzantinische Zeitschrift”, Monachium  
 BZH „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, Białystok  
 CA „Cahiers Archéologiques”, Paryż  
 CES *Codex epistolaris saeculi XV*, wyd. A. Lewicki, Kraków 1891  
 CHJ „Cambridge Historical Journal”, Cambridge  
 CTA „Cahiers Techniques de l’Art”, Strasbourg  
 CCM „Cahiers de la Civilisation Médiévale”, Potiers  
 CQ „Classical Quartely”, Londyn-Oxford  
 CFHB *Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, 1967-  
 CSHB *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn 1832-1839  
 ΔΕΛΤΙΟΝ „ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΕΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ”, Ateny  
 DOP „Dumbarton Oaks Papers”, Waszyngton  
 DS „Dějiny a současnost”, Praga  
 DSP I *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I (327-787), oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007  
 EB „Études Balkaniques”, Sofia  
 EO „Echos d’Orient”, Paryż  
 FHA „Folia Historiae Artium”, Kraków  
 FHC „Folia Historica Cracoviensia”, Kraków  
 GA „Gazeta Antykwareczna”, Kraków  
 GRBS „Greek, Roman, and Byzantine Studies”, Chicago  
 JTS „Journal of Theological Studies”, Oxford  
 JWCI „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Londyn  
 KAIU „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, Warszawa  
 KDM *Kodeks Dyplomatyczny Małopolski*, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1876  
 KDP „Kronika Diecezji Przemyskiej”, Przemysł  
 KH „Kwartalnik Historyczny”, Lwów-Warszawa  
 KMW „Komunikaty Warmińsko-Mazurskie”, Olsztyn  
 KPW „Kresy południowo-wschodnie”, Przemysł  
 LP *Liber Pontificalis*, wyd. L. Duchesne, Paris 1955  
 MH „Marginalia Historica”, Praga  
 MGM *Monumenta Germaniae Historia*, wyd. Th. Mommsen, München 1982  
 MMBLS „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, Sanok  
 NP „Nasza Przeszłość”, Kraków  
 NPB *Nova Patrum Bibliotheca*, wyd. A. Mai, 1-7, Rzym 1844-1854  
 OZ „Ochrona Zabytków”, Warszawa  
 PG J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Paris 1857-1866

- PL J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Paris 1844-1855
- PHS „Przegląd Historji Sztuki”, Kraków
- PSL „Polska Sztuka Ludowa”, Warszawa
- PCMB „Памятки сакрального мистецтва Волині”, Łuck
- ПСРА *Полное собрание русских летописей*, Sankt Peterburg-Moskwa
- PC „Peregrinus Cracoviensis”, Kraków
- PH „Przegląd Historyczny”, Warszawa
- RDT „Rocznik Diecezji Tarnowskiej”, Tarnów
- REB „Revue des Études Byzantines”, Paryż
- REESE „Revue des Études Sud-Est Européennes”, Bukareszt
- RHist „Roczniki Historyczne”, Kraków
- RH „Roczniki Humanistyczne”, Lublin
- RHP „Revue historique”, Paryż
- RHR „Revue de l’histoire des religions”, Paryż
- RHS „Rocznik Historii Sztuki”, Warszawa
- RMOС „Rocznik Muzeum Okręgowego w Częstochowie”, Częstochowa
- RINASA „Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte”, Rzym
- RTK „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, Lublin
- RPARA „Rendiconti della Pontifica Academia Romana di Archeologia”, Rzym
- RK „Rocznik Krakowski”, Kraków
- RP „Rocznik Przemyski”, Przemysł
- RS „Rocznik Sądecki”, Nowy Sącz
- RW „Rocznik Warszawski”, Warszawa
- SAC „Studia Archeologica Cracoviensia”, Kraków
- SC „Studia Claromontana”, Częstochowa
- SCH „Studies in Church History”, New York
- SHA „Studies in the History of Art”, Waszyngton
- SGKP *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich I-XV*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880-1902
- SMHW „Studia i materiały do historii wojskowości”, Warszawa
- SMIM „Studii și Materiale de Istorie Medie”, Bukareszt
- SP „Studia Pelplińskie”, Pelplin
- SPFFBU „Sbornik prací filozofické fakulty Brněnské Univerzity”, Brno
- SR „Studia Religiosa”, Kraków
- SSRB „Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku”, Lublin
- STV „Studia Theologica Varsaviensia”, Warszawa
- SW „Studia Waweliana”, Kraków
- TAB „The Art Bulletin”, New York
- TKHS „Teka Komisji Historii Sztuki”, Toruń
- TGKGZ „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, Kraków
- VP „Vox Patrum”, Lublin
- WBS „Wiener Byzantinistische Studien”, Wiedeń
- WK „Wiadomości Kościelne”, Lwów
- WKL „Wiadomości Konserwatorskie”, Lublin
- WZH „Włoszczowskie Zeszyty Historyczne”, Włoszczowa
- WRH „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, Siedlce
- ВЗР *Вѣстник Западной Россіи. Историко-литературный журнал*, Вильна 1864-1871
- ZB „Zeitschrift für Balkanologie”, Berlin
- ZfK „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, Monachium

ZFE	„Zeitschrift für Ethnologie”, Braunschweig
ZfWT	„Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie”, Jena
ZLU	„Zbornik za likovne umetnosti”, Zagreb
ZNUAM	„Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu”, Poznań
Зорграф	„Зорграф”, Belgrad
ZSNM	„Zborník Slovenského národného múzea”, Bratislava

## ZASTOSOWANE SKRÓTY ODNOSZĄCE SIĘ DO NAZW INSTYTUCJI

AAB	Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku
AAL	Archiwum Archidiecezjalne w Lublinie
AALw	Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Lubaczowie
AAŁ	Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi
AAP	Archiwum Archidiecezjalne w Przemyśle
ADD	Archiwum Diecezji Drohiczyńskiej w Drohiczynie
ADK	Archiwum Dominikanów w Krakowie
ADKi	Archiwum Diecezjalne w Kielcach
ADŁ	Archiwum Diecezjalne w Łowiczu
ADŁm	Archiwum Diecezjalne w Łomży
ADUKNS	Archiwum Delegatury Urzędu Konserwatorskiego w Nowym Sączu
ADP	Archiwum Diecezjalne w Pelplinie
AGAD	Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa
AKKW	Archiwum Klasztoru Karmelitów w Warszawie
AKBK	Archiwum Klasztoru Bernardynek, Kraków
AKM	Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie
AKPJG	Archiwum Klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, Częstochowa
AM	Археологически Музей, Sofia
AMK	Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie
APB	Archiwum Państwowe, Białymstok
APBK	Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie
APC	Archiwum Parafialne w Czarnicy
APD	Archiwum Parafialne w Dzierzgowie
APJ	Archiwum Parafialne w Juchnowcu
APL	Archiwum Państwowe w Lublinie
APPSz	Archiwum Parafii Parochialnej w Szczebrzeszynie
ATJKr	Archiwum Towarzystwa Jezusowego w Krakowie
ASP	Akademia Sztuk Pięknych
AT	Akademia Teologiczna, Lwów
BCzart	Biblioteka Książąt Czartoryskich, Kraków
ЦДАІА	Центральний Державний Історичний Архів Української Республіки у м. Львові
GNP	Galeria Narodowa, Praga
ГЭ	Государственный Эрмитаж, Sankt-Peterburg
GHM	Geheimes Hausarchiv, Monachium
ГРМ	Государственный Русский Музей, Sankt-Peterburg
ГТТ	Государственная Третьяковская галерея, Moskwa
IHS UG	Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego
IHS UJ	Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

IS PAN	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa
KOBiDZ	Krajowy Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie
KSDP	Katolickie Seminarium Duchowne w Przemyślu
MAK	Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie
MBLS	Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
MHS	Muzeum Historyczne w Sanoku
MK	Metryka Koronna [w AGAD]
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP	Muzeum Narodowe w Przemyślu
MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie
MNW <sub>r</sub>	Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MONS	Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu
MSB	Šarišské múzeum, Bardiów (sl. Bardejov)
MSI	Muzeum Sztuki, Iwano-Frankowsk (d. Stanisławów)
MZŁ	Muzeum – Zamek, Łańcut
MZS	Muzeum Ziemi Sanockiej, Sanok
HXMPБ	Национальный художественный музей Республики Беларусь
НГОМЗ	Новгородский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Nowogród
HAM	Національний Музей у Львові імені Андрія Шептицького
PAT	Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie
PAU	Polska Akademia Umiejętności, Kraków
PKZ	Pracownie Konserwacji Zabytków
ROBiDZB	Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Białymstoku
ROBiDZG	Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Gdańsku
SHS	Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa
WUOZB	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku
WUOZG	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Gdańsku
WUOZKi	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach
WUOZK <sub>r</sub>	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie
WUOZŁ	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków Delegatura w Łomży
WUOZP	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Poznaniu
WUOZS	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków Delegatura w Skierniewicach
WUOZT	Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Toruniu

## RĘKOPISY, MASZYNOPISY, WYDRUKI KOMPUTEROWE

Adamczyk 2007

- WUKWKi: Jan Leszek Adamczyk, *Plaskorzeźba Stefana Czarnieckiego*, karta inwentarzowa, październik 2007

*Akta dominikanów toruńskich*

- ADP, *Monastica – Toruńscy dominikanie 1: Akta do dziejów klasztoru 1232-1762*

*Akta karmelitów warszawskich*

- AKKW: *Liber foundationis conventus varsaviensis, 1643-1718*

Andersen 1974

- Archiwum ASP w Krakowie: Greta Maria Andersen, *Konserwacja ikony z XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie „Matka Boska z Dzieciątkiem”, pochodzącej z miejscowości Terło* [praca magisterska napisana pod kierunkiem Zofii Medweckiej w ASP w Krakowie], Kraków 1974

- Balicka 1974a  
 – KOBiDZ: Teresa Balicka, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w oltarzu głównym* [Ulina Wielka], karta inwentarzowa, 1974
- Balicka 1974b  
 – WUOZKr: Teresa Balicka, *Sukienka z obrazu Matki Boskiej* [Ulina Wielka], karta inwentarzowa, 1974
- Balicka 1974c  
 – KOBiDZ: Teresa Balicka, *Feretron* [Ulina Wielka], karta inwentarzowa, 1974
- Balicka 1974d  
 – KOBiDZ: Teresa Balicka, *Tablica pamiątkowa rozbudowy kościoła 1708* [Ulina Wielka], karta inwentarzowa, 1974
- Baryga 2008  
 – Aneta Baryga, *Obraz Matki Boskiej Jurowickiej w kościele pw. Św. Barbary w Krakowie*, Kraków 2008 [praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. A. Włodarka w PAT]
- Berent 2007  
 – Iwona Berent, *Obraz – Matka Boska Różańcowa z Dzieciątkiem, św. Dominikiem i św. Katarzyną Sieneńską*, karta inwentarzowa, 15. X. 2007
- Biecz 1767  
 – AKrM, *rękp. AV 49*: [Wizytacja dekanatu bieckiego generalna bpa Kajetana Sołtyka dn. 8. VI. 1767]
- Biecz 1769-1770  
 – Biecz, parafia: *Kronika parafii w Bieczu z lat 1769-1770*
- Blak 1977a  
 – Halina Blak, *Ołtarzyk przenośny* [w klasztorze śś. Bernardynek w Krakowie], 1977
- Blak 1977b  
 – Halina Blak, *Ikona Matka Boska Włodzimierska (Ołtarzyk przenośny)*, 1977
- Bojaruniec 2005a  
 – IHS UG: Ewa Bojaruniec, *Rewersy ruchomych skrzydeł dużego ołtarza Ferberów z konkatedralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku* [praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr M.P. Kruka w IHS UG], Gdańsk 2005
- Buczacka 1971  
 – KOBiDZ: Aleksandra Buczacka, *Obraz „Oblężenie Jasnej Góry przez Szwedów” na ścianie tęczowej kaplicy pw. Narodzenia N.M.Panny* [Częstochowa], karta inwentarzowa, październik 1971
- Czarnca 1796  
 – ADKi,teczka PC 19/1: Akta Konsystorskie Parafii Czarnca: *Conscriptio Supplettilis Ecclesiae Parochialis in Czarnca [...]*
- Czarnca 1797  
 – ADKi,teczka PC 19/1: Akta Konsystorskie Parafii Czarnca: *Descriptio Ecclesiae Parochialis in Villa Czarnca [...]*
- Czarnca 1843  
 – Czarnca, Towarzystwo Pamięci Hetmana Czarneckiego: *Inwentarz Fondi Instructi Plebanii Czarnicy na Osobę J. Xiędza Dominika Pelkę sporządzony w roku 1843*
- Czarnca 1848  
 – Czarnca, Towarzystwo Pamięci Hetmana Czarneckiego: *Inwentarz Fundi Instructi Plebanii Czarnicy na Osobę W. Xiędza Wincentego Dobrzańskiego sporządzony w roku 1848*
- Czarnca 1884  
 – ADKi, *Opis Kościoła Parafialnego w Czarnicy sporządzony w r. 1884* [27 września]

- Częstochowa 1593  
– AKPJG: *Wizytacja kardynała Jerzego Radziwiłła, z dn. 26.08.1593* [odpis w: Ma-  
niura 2004, Aneks 9, s. 221-224]
- Dembińska 1969a  
– KOBiDZ: Barbara Dembińska, *Ołtarz boczny w kaplicy południowej* [Szamotuły],  
karta inwentarzowa, kwiecień 1969
- Dembińska 1969b  
– KOBiDZ: Barbara Dembińska, *Ołtarz boczny w kaplicy południowej. Ikona: Mat-  
ka Boska z Dzieciątkiem* [Szamotuły], karta inwentarzowa, kwiecień 1969
- Dorawa 1974  
– Archiwum WUOZT, rkps. sygn. W1589: *Dokumentacja historyczno-konserwator-  
ska trzech zabytkowych ołtarzy (głównego i dwóch bocznych) ambony i epitafium ro-  
dziny Kruszyńskich w kościele parafialnym pw. św. Katarzyny w Nawrze, pow. To-  
ruń*, tekst i zdjęć Marian Dorawa, Toruń 1974
- Dzierzgow 1598  
– AMK, AV: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego 1598]
- Dzierzgow 1664  
– AMK, AV 8: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego luty 1664]
- Dzierzgow 1731  
– AMK, AV Cap 61: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego, 6 li-  
stopada 1731]
- Dzierzgow 1747  
– AMK, AV 31: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego r. 1747]
- Dzierzgow 1783  
– AMK, AV 54: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego 1783]
- Dzierzgow 1791  
– AMK, AV 99: [Inwentarz kościoła w Kossowie r. 1791]
- Dzierzgow 1795  
– AMK, AV 61: [Wizytacja parafii Dzierzgow dekanatu Jędrzejowskiego r. 1795]
- Dzierzgow 1820-1934  
– ADKi, PD-10/1: *Akta konsystorskie parafii w Dzierzgowie 1820-1934*
- Dzierzgow 1839  
– ADKi, PD-10/1: *Inwentarz Fundi Instructi Kościoła i Parafii Dzierzgow* [...], 1839
- Dzierzgow 1884  
– ADKi, *Opis Kościoła Parafialnego w Dzierzgowie sporządzony w r. 1884* [15 października]
- Erdman 1955  
– Biecz, parafia: Maria Erdman, *Konserwacja obrazu Matki Boskiej z Biecza*, Kraków  
1955
- Furdyna 1973  
– WUOZKr, Józef Furdyna, *Dokumentacja konserwatorska – ołtarz główny – Ułina  
Wielka*, nr inw. 611/77
- Galicka, Sygietyńska 1962  
– KOBiDZ: Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, *Ikona – M. Boska z Dzieciątkiem*,  
karta inwentarzowa, kwiecień 1962
- Galka 1980  
– Witold Galka, *Dawny klasztor franciszkanów w Pyzdrach. Dokumentacja historycz-  
no-architektoniczna PKZ*, Poznań 1980
- Giemza 2010 [Aneks 2]  
– Jarosław Giemza, *Dwustronna ikona procesyjna Bogurodzicy Hodigitrii i Świętego  
Mikołaja z 1500 roku, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku (Posadzie*

- Leskiej*) [Łańcut] – niedrukowane opracowanie udostępnione przez Autora [zob. Aneks 2], s. 3+5 plansz ze zdjęciami [fot.]
- Godlewski 1999
- KOBiDZ: Paweł Godlewski, *Ikona* [Kowalowice], karta inwentarzowa, październik 1999
- Grybów 1607
- AMK, *rkps AV 5* [Wizytacja parafii grybowskiej dekanatu sądeckiego z polecenia bpa Piotra Tylickiego]
- Grybów 1766
- AMK, *rkps AV 49* [Wizytacja parafii grybowskiej dekanatu sądeckiego z polecenia bpa Kajetana Sołyka]
- Gudohaje 1764
- BCIAG, f. 516, op. 1, dz. 43: *Fundusz klasztoru karmelitów i kościoła w Gudohaju*
- Gwizdon 1991
- WUOZŁ: Cezary Gwizdon, *Obraz „Matka Boska” – w typie Hodegetrii* [w Winnym Poświętnem – M.P.K.], karta inwentarzowa, 14 grudnia 1991
- Inwentaria kalwaryjskie*
- ABK, IV-g-7: *Inwentaria*, oprac. o. H. Wyczawski, Kalwaria 1944
- Inwentarze 1820*
- AAB: *Inwentarze czyli Opisania Rzymskie Katolickich Parafialnych Kościołów znajdujących się w Archi Dyakonacie Białostockim po Ukazie Rzymsko Katolickiego Metropolitalnego Mohylewskiego Duchownego Konsystorza za Nm 1602 Ru 1819. Dnia 11. Listopada Datowanym według podanej Materyi ułożone i Roku 1820 podane*
- Jakubowska 1963
- WUOZG: B. Jakubowska, *Ołtarz boczny pw. N.M.P.*, [Gdańsk, k. dominikanów pw. Św. Mikołaja; ołówkiem dopisano: ściana tęczowa, strona pn], karta inwentarzowa, 15 grudnia 1963
- Jastrzębski 1950-1969
- KSDP: ks. infułat M. Jastrzębski [oprac.], *Kronika Seminarium Diecezji Przemyskiej w Przemysłu*, mps, częściowo rkps obejmujący okres od 1 września 1950 do 1969 r.
- Juchnowiec 1663
- *Inwentarz wszystkiego sprzętu y aparatu Kościoła Juchnowieckiego ex commissione Jasnie Wielmożnego ks. Jerzego Bielezora bpa Vileńskiego per me Adalbertum Casimirum Beynart Canonicum Wilnensem Propositum Białostocensem post liberam resignationem Stanisłai Kosakowski Paroch... księdzu Wojciechowi Ludwikowi Plebanowi Juchnowieckiemu. Anno Dni Millesimo sexcentesimo sexagesimo tertio decima sexta novembris, podany*
- Juchnowiec 1724
- AAB: *Inwentarz Kosciola Juchnowieckiego iako caley oekonomiji zeszytm w Bogu Jmci X. Grzegorzcu Mickiewiczcu [...] Plebanie tamecznym, a podany Imci X. Michałowi Płońskiemu terażniejszemu Plebanowi Juchnowieckiemu przeze mnie X. Sebastiana Wrzoskiewicza Proboszcza Białostockiego*
- Juchnowiec 1740
- AAB: *Visitatio Generalis Ecclesiae Juchnovicensis per me intra scriptum Visitatorem ab Illustrissimo Exultesitissimo [?] Reverendissimo Domino Michaele Zienkowicz Episcop[us] Vilmensis delegatum eapeilita Anno Dni 1740 die 3. Februarij in Oppido Juchnowice*
- Juchnowiec 1788
- Inwentarz podawczy kościoła juchnowieckiego J. X. Ignacemu Rakowskiemu d. 25 miesiąca 1788 roku



*Juchnowiec 1861*

- ААВ: *Визыта Юхновецкой Римско-Католической Церкви 5го Класа, въ Гродненской Губернии, Балостойкомъ Унздѣ и Деканомъ, въ Деревни Юхновцу состоящимъ за 1857. 1858. 1859. 1860. и 1861. годы, со всемъ Церковнымъ Имуществомъ въ 1861. году по Предписанію Виленской Римско-Католической Духовной Конституции от 28. Сентября 1861. года [...] 7745. после добав[...] ѳ, верно составивши*

*Juchnowiec 1919*

- ААВ: *Inwentarz Juchnowieckiego Rz. Katolickiego paraf. Kościoła sporządzony przez Księdza Krysińskiego w marcu 1919 r. przy zdaniu Kościoła z majątkiem doń należącym Ks. Edmundowi Szapelowi, na skutek rozporządzenia władzy Djecezjalnej z d 20/II r.b. N349*

*Juchnowiec 1931*

- ААВ: *Inwentarz Juchnowieckiego Rz.-Kat. Par. kościoła, sporządzony przez ks. Piotra Niewiarowskiego dnia 28 kwietnia 1931 roku przy zdaniu kościoła i beneficjum do niego należącego Ks. Kazimierzowi Stalewskiemu*

*Juchnowiec 1984*

- WUOZB: karta inwentarzowa ikony w kościele w Juchnowcu k. Białegostoku, Białystok 1984

*Jurowice 1700*

- АТJKr, rkps 369, s. 372v-373: *Res tempuli et apparatus Imaginis miraculosae* [odpis z rękopisu załączony do listu wysłanego z Wilna z dn. 23 października 1930]

*Jurowice 1885*

- АТJKr, rkps 1401-IV, s. 350: Dnia 28 maja 1885 roku: *Kopia rewersu wydanego Pani Horwattowej przy odebraniu obrazu Matki Boskiej Jurowickiej*

*Jurowice 1901*

- АТJKr, rkps 992-III: *Sprawa przeniesienia cudownego obrazu Matki Boskiej Jurowickiej do Krakowa, 19 stycznia 1901*

*Jurowice 1963-1972*

- АТJKr, rkps nr 4199: *Dziennik Rezydencji św. Barbary w Krakowie od r. 1963-1976*

*Kębłowska 1971a*

- КОBiDZ: Z. Kębłowska, *Ołtarz główny: obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem* [Panienka], karta inwentarzowa, 5 listopada 1971

*Kębłowska 1971b*

- КОBiDZ: Z. Kębłowska, *Sukienka na obrazie Matki Boskiej* [Panienka], karta inwentarzowa, 5 listopada 1971

*Kębłowska 1971c*

- КОBiDZ: Z. Kębłowska, *Obraz: Matka Boska z Dzieciątkiem* [Panienka], karta inwentarzowa, 5 listopada 1971

*Kleszczyńska 1975*

- АДУКNS: *Biecz, woj. krośnieńskie. Kościół parafialny pw. Bożego Ciała. Dokumentacja historyczno-konserwatorska wyposażenia wnętrza*, oprac. B. Kleszczyńska, Kraków 1975

*Klimontów 1646*

- АМК, rkps AV 7: [Wizytacja parafii klimontowskiej dekanatu połanieckiego]

*Klimontów 1727*

- АМК, rkps AV 22 [Wizytacja parafii klimontowskiej dekanatu połanieckiego bpa Konstantego Felicjana Szaniawskiego marzec 1727]

*Klimontów 1736-38*

- АМК, rkps AV 25 [Wizytacja parafii klimontowskiej dekanatu połanieckiego]

Klimontów 1764-66

- AMK, *rkps AV 51* [Wizytacja parafii klimontowskiej dekanatu połanieckiego]

Klimontów 1727

- AMK, *rkps AV 22* [Wizytacja parafii klimontowskiej dekanatu połanieckiego bpa Konstantego Felicjana Szaniawskiego marzec 1727]

Kotyńska 1984

- WUOZB: *Juchnowiec Kościelny woj. Białostockie. Wystrój kościoła parafialnego pw. Św. Trójcy. Studium historyczne opracowane na zlecenie Woj. Konserwatora Zabytków w Białymstoku*, Białystok 1984 [mps: t. I – tekst; II – zdjęcia]

Kotyńska 1985a

- WUOZB: J. Kotyńska, *Obraz – Hodigitria*, karta inwentarzowa, V 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Kotyńska 1985b

- WUOZB: J. Kotyńska, *Wotum – Korona*, karta inwentarzowa [Juchnowiec Dolny], lipiec 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Kotyńska 1985c

- WUOZB: J. Kotyńska, *Wota – plakietki*, karta inwentarzowa [Juchnowiec Dolny], lipiec 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Kotyńska 1985d

- WUOZB: J. Kotyńska, *Wota – serca*, karta inwentarzowa [Juchnowiec Dolny], lipiec 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Kotyńska 1985e

- WUOZB: J. Kotyńska, *Wota – twarze*, karta inwentarzowa [Juchnowiec Dolny], lipiec 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Kotyńska 1985f

- WUOZB: J. Kotyńska, *Wota – nogi*, karta inwentarzowa [Juchnowiec Dolny], lipiec 1985; ponowny wpis weryfikujący nieczytelny z datą 22 października 2004

Koziana-Białko 2009

- MAK: Halina Koziana-Białko, *Obraz na podłożu drewnianym „Matka Boska z Dzieciątkiem” z kościoła pw. Św. Mikołaja w Sidzinie. Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich przeprowadzonych w 2009 roku*, Kraków 2009

Kruk 1992

- Mirosław Piotr Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej z kościoła parafialnego w Jasieniu* [praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Chrzanowskiego w KUL], Lublin 1992

Kunicka, Strzelecka 1965

- A. Kunicka, J. Strzelecka, *Ołtarz boczny pw. N. M. Panny – obraz „Matki Boskiej Zwycięskiej”*, karta inwentarzowa, [30 kwietnia 1965]

Kwiatkowska 2008

- IHS UG: A. Kwiatkowska, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii w kościele OO. Dominikanów pw. Św. Mikołaja w Gdańsku* [praca licencjacka napisana pod kierunkiem M.P. Kruka w IHS UG], Gdańsk 2008

Leniowicz b.d. I

- KOBiDZ: Zbigniew Leniowicz, *Portret S. Czarnieckiego*, karta inwentarzowa, b.d.

Leniowicz b.d. II

- UKWKi: Zbigniew Leniowicz, *Kielich* [ołówkiem dopisano: z pateną], karta inwentarzowa, b.d.

Leniowicz b.d. III

- UKWKi: Zbigniew Leniowicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa, b.d.

Lipowiecki 1794

- APPSz: *Wdzięczność Łask Maryi w Obrazie Cerkwie Szczeprowskiej, Parochyjalnej, doznawanych, docieceniem pilnym, Danwosci Fundatorów Imis do Promowania Dalszego Honoru Maryi Uspeynia Sukcesorowi zostawiona przez mnie Jana Karola Lipowieckiego Teyże Cerkwie Parocha Aktualnego w Roku Tysiąc siedemsetnym Dziewięćdziesiątym Czwartym*

Lutecki 1950

- ks. Władysław Lutecki, *Sprawozdanie z pierwszej konserwacji obrazu [Matki Boskiej Rudeckiej] wykonanej przez Ks. Prof. Władysława Luteckiego w 1950* [w:] Kruk 1992, s. 48-50

Łytko Trojan 1963

- WUOZB: Elżbieta Łytko Trojan, *Obraz Madonny z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa, 1 września 1963

Malska 2000

- Archiwum ASP w Krakowie: Wioleta Malska, *Konserwacja obrazu sztalugowego na podobrazii drewnianym „Matka Boska z Dzieciątkiem” z klasztoru siostr Klarysek w Krakowie* [praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem M. Schuster-Gawłowskiej w ASP w Krakowie], Kraków 2000

Martin Grunewegs, *Pamiętniki*

- Gdańsk, Biblioteka PAN, rkps L. P. 1300: Martin Grunewegs, *Pamiętniki*

Masfalska 1974

- WUOZKr: Krystyna Masfalska, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ołtarzu głównym* [w Graboszycach], karta inwentarzowa, 1974

Medwecka 1980

- Archiwum ASP w Krakowie: Zofia Medwecka, *Sprawozdanie z prac badawczych i konserwatorskich przy obrazie Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła parafialnego w Grybowie*, Kraków 1980

Monachium przed 1623

- GHM, Hofamts-Registratur I, Fasc. 24/67 (przed 1623), nr 2: *Inventarium und Verzaltnis [der Kammergalerie]*

Monachium 1626

- GHM, Hausurkunde 1584 1/5: *Inventar der Kammerkapelle*

Miedzińska 1971

- Archiwum ASP w Krakowie: Barbara Miedzińska, *Technologia i techniki ikon XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie* [praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem W. Śleszińskiego], Kraków 1971

Naumow [2008]

- Aleksander Naumow, *Pani Athosu i jej ruskie włości*, tekst przygotowany do druku użyczony przez Autora

Niedojadło 2008

- WUOZKr, Mikołaj Niedojadło, *Obraz – Madonna z Dzieciątkiem* [Sidzina], karta inwentarzowa [21 sierpnia 2008]

Onichimowska, Gronck b.d.

- Dagmara Onichimowska, Agnieszka Gronck, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii z pierwszej połowy XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, tekst przygotowany do druku użyczony przez A. Gronck

Oświęcim 1664

- AMK, rkps AV 8: [Wizytacja parafii Oświęcim dekanatu Zatorskiego 1664]

Patrzyk b.d.

- Sidzina, Parafia pw. św. Mikołaja: ks. Jan Patrzyk, *Historia łaskami słynącego obrazu Matki Boskiej w Sidzinie*, b.d., mps

Popławska 1970a

- KOBiDZ: Irena Popławska, *Ołtarz główny* [Tum pod Łęczycą], karta inwentarzowa, kwiecień 1970

Popławska 1970b

- KOBiDZ: Irena Popławska, *Ołtarz główny* – obraz św. Mikołaja [Tum pod Łęczycą], karta inwentarzowa, kwiecień 1970

Poświętne 1754

- ADŁm: *Inwentarz Komendy Poświętynskiej do Probostwa Suraskiego należącej Spisany w Roku 1750*

Poświętne 1804

- ADŁm: *Wizyta Dekanalna we Wsi Poświętnym w Diecezyji Wigierskiej Dekanacie Bielskim Dystrykcie Surazkim będącego w Roku 1804tym odprawiona*

Poświętne 1808

- ADŁm: *Opisanie Stanu Kościoła Parafialnego Poświętynskiego, Jego Funduszu, Zapisu, Mobiliiów w Czasie Introdukcji Xa Adama Rogowskiego Pierwszego Proboszcza podane Jmci Kdzu Dziekanowi dnia 6 Mca Sierpnia 1808go Ru.*

Poświętne 1816

- ADŁm: *Wizyta Kościoła Poświętne w Roku 1816. Inwentarz Kościoła Parafialnego Poświętneńskiego pod czas Wizyty Jeneralney Spisany y podany do Officium przez Ręce W. Jmni Xiędza Dziekana w Roku 1816 Dnia 15 Miesiąca Pazdziernika*

Poświętne 1818

- ADŁm: *Woiewodztwo Augustowskie Obwod Łomżyński Powiat i Dekanat Tykocinski Spis Funduszków i Przychodów rocznych Plebanii Poswiątne*

Poświętne 1828

- ADŁm: *Opis Stanu Kosciola Poswiatczynskiego, Zabudowań Plebanalnych i Ekonomicznych, oraz Inwentarza Koscielnego i stosownie do Polecenia Przeswieitnego Łomżyńskiego Konsystorza, pro D. 25. Czerwca, r. le [?] Nro 513, z Zambrowa wydanego, po Rezygnacyi Probostwa w Poswiatnym, przez Księdza Adama Rogowskiego, przy oddawaniu Urzędowym, pod [...] do Tegoż Probostwa Księdzu Mateuszowi Perkowskiemu, Wikaryuszowi zNowogroda, w Obecności Dozoru miejscowego sporządzony Dnia 5go Mca Lipca 1828.*

Poświętne 1998

- *Wykaz zabytków ruchomych wchodzących w skład wystroju i wyposażenia kościoła parafialnego pw. Św. Doroty w Winnej Poświętnej* [załącznik do decyzji z r. 1998 o wpisie dóbr kultury do rejestru zabytków], [Winne Poświętne, parafia]

Radziwiłł b.d.

- Anna Radziwiłł, *Ikona Matki Boskiej Eleusy w klasztorze SS. Bernardynek w Krakowie* [praca magisterska, Instytut Historii Sztuki UJ, promotor prof. Anna Różycka-Bryzek]

Radziwon 1944

- ks. Wacław Radziwon, *Monografia parafii Gudohaje*, Gudohaje 1944 [mps]

Regulińska 1993

- ASP w Krakowie, mps nr 426: *D. Regulińska, Konserwacja ikony na podobraziiu drewnianym z XVII wieku: Matka Boska z Dzieciątkiem z Muzeum Narodowego we Wrocławiu* [praca magisterska napisana pod kierunkiem Zofii Medweckiej w ASP w Krakowie], Kraków 1993

Rosin 2001

- Ryszard Rosin, *Dzieje miasta do końca XVI w.* [w:] *Łęczycza. Monografia miasta do 1990 roku*, red. R. Rosin, Łęczycza 2001

## Rudki 1613

- AAP, rkps 2118: *DEUS OPTIMUS [MAXIM]US Aeterni Pa[...]is Unicus Aeternus SPONSUS SANGVI-NUMELOHENU CHRISTUS, Nexus duorum et Locis Mensura Pneuma Sacratum. In tribus diuersis Personis Unus. In Sanctis suis mirabilis Deus cum sit. Ad Aram Augustissimae Aeterni sui VERBI Matris, quae monstravit miracula Christi fidelibus et Sacram MARIAM sincero et Vero corde adamantibus audienda in eius maiorem cultum et legenda duximus et censuimus*, [15 sierpnia 1613]

## Rudki 1640-1645

- IĮΔΙΑ, rkps ΦΟΗΤ 9, οπικ 1, ΔΙΛΟ 828 (lata 1640-1645), *Castriensa Leopoliensia*

## Rudki 1699

- IĮΔΙΑ, rkps ΦΟΗΤ 9, οπικ 1, ΔΙΛΟ 475 (1699 r.), *Castriensa Leopoliensia*

## Rudki 1741

- AALw, rkps 2725, *Visitatio ecclesiarum in iudice positarum archidieocesis Leopoliensis, quam primo generalem R. D. Nicolaus Ignatius de Wyzyce Wyzycy archiepiscopus metropolitanus Leopoliensis peregit, ex anno 1741*

## Rudki 1773

- AAP, ks. 1539, *Akta różne parafii Rudeckiej*

## Rudki 1774

- IĮΔΙΑ, rkps Font 140, opis 1, dilo 240, *Ecclesia Praeposituralis in Oppido Rudki, Visitata die Lunae vigesima Mensis Juny; Anno Domini Millesimo Septingentesimo, Septuagesimo, Quarto* [wizytacja arcbpa W.H. Sierakowskiego]

## Sarkowicz, Budziaszek 2008-2009

- WUOZKr: Janusz Sarkowicz, Barbara Budziaszek, *Klasztor Franciszkanów w Krakowie. Stara zakrystia. Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich – 2008/2009*, Kraków 2008-2009

## Sidzina 1602

- AMK, rkps *AV Cap 20*: [Wizytacja parafii sidzińskiej dekanatu zatorskiego]

## Sidzina 1729

- AMK, rkps *AV Cap 61*: [Wizytacja parafii sidzińskiej dekanatu zatorskiego, 7 grudnia 1729]

## Sienkiewicz 1985a

- WUOZKr: Alina Sienkiewicz, *Ołtarz w kaplicy Matki Boskiej Jurowickiej*, karta inwentarzowa, sierpień 1985

## Sienkiewicz 1985b

- WUOZKr: Alina Sienkiewicz, *Rzeźby świętych w kaplicy Matki Boskiej Jurowickiej*, karta inwentarzowa, sierpień 1985

## Sienkiewicz 1985c

- WUOZKr: Alina Sienkiewicz, *Obraz Matki Boskiej Jurowickiej w kaplicy bocznej Matki Boskiej Jurowickiej*, karta inwentarzowa, sierpień 1985

## Sienkiewicz 1985d

- WUOZKr: Alina Sienkiewicz, *Rama obrazu Matki Boskiej Jurowickiej*, karta inwentarzowa, sierpień 1985

## Sikorska 2006

- WUOZG: Agnieszka Sikorska, *Dokumentacja opisowo-fotograficzna z przebiegu prac konserwatorskich przy obrazie Madonna z Dzieciątkiem, św. Dominikiem i św. Katarzyną Sieneńską z kościoła pw. św. Mikołaja w Gdańsku*, Gdańsk 2006

## Sokół – Augustyńska 2006

- Maria Sokół-Augustyńska, *Dokumentacja konserwatorska dotycząca obrazu Matka Boska z Dzieciątkiem z Czarncy (powiat Włoszczowa, województwo Świętokrzyskie)*, Kraków 2006 [Czarnca, Towarzystwo Pamięci Hetmana Czarnieckiego]

- Stankiewicz 1994  
 – KOBiDZ: Dariusz Stankiewicz, *Ikona – Matka Boska z grupy Deesis*, karta inwentarzowa, 05 grudnia 1994
- Stary Kornin* 1727  
 – APL, sygn. 780: *Wizyta Generalna Cerkwi kornińskiej z 1727 roku*
- Strabla* 1612  
 – ADS, *Oblata Inventarii Ecclesiae Strablen(sis)*, sygn. 20 DJ, k. 29-30: *Inwentarz kościoła Strabelskiego rzeczy w roku 1612 dnia 12 lipca*
- Struk 1972a  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Ołtarz główny* [Kolembrody], karta inwentarzowa, 1972
- Struk 1972b  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem* [Kolembrody], karta inwentarzowa, maj 1972
- Struk 1972c  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Obraz św. Mikołaja* [Kolembrody], karta inwentarzowa, maj 1972
- Struk 1972d  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Wotum [Matka Boska Hodegetria, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, maj 1972
- Struk 1972e  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Wotum [Matka Boska na obłokach, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, maj 1972
- Struk 1972f  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Wotum [Matka Boska Apokaliptyczna, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, maj 1972
- Struk 1972g  
 – KOBiDZ: H. Struk, *Wotum [Matka Boska Hodegetria, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, maj 1972
- Sudacka 1973a  
 – KOBiDZ: Aldona Sudacka, *Ołtarz w kaplicy św. Anny* [Kalwaria Zebrzydowska], karta inwentarzowa, 1973
- Sudacka 1973b  
 – KOBiDZ: Aldona Sudacka, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ołtarzu w kaplicy św. Anny* [Kalwaria Zebrzydowska], karta inwentarzowa, 1973
- Sulisławice* 1646  
 – AMK, rkps AV 7: [Wizytacja]
- Sulisławice* 1727  
 – AMK, rkps AV 22: [Wizytacja parafii sulisławickiej dekanatu połanieckiego bpa Konstantego Felicjana Szaniawskiego 3 kwietnia 1727]
- Sulisławice* 1736-8  
 – AMK, rkps AV 25: [Wizytacja parafii sulisławickiej dekanatu połanieckiego]
- Sulisławice* 1748  
 – AMK, rkps AV 46: [Wizytacja parafii sulisławickiej dekanatu połanieckiego]
- Sulisławice* 1764-6  
 – AMK, rkps AV 51: [Wizytacja parafii sulisławickiej dekanatu połanieckiego]
- Summaryusz*  
 – AAB: *Summaryusz Dokumentów znajdujących się w Duchownym Archiwum Obwodu Białostockiego*
- Sygietyńska 1963  
 – WUOZB: Sygietyńska, *Ikona – Matka Boska z grupy Deesis*, karta inwentarzowa; wrzesień 1963

- Sygietyńska b.d.  
– KOBiDZ: Hanna Sygietyńska, *Fereteron z obrazami 1. M.B. z Dzieciątkiem 2. Ecce Homo*, karta inwentarzowa, b.d.
- Szkodlarska, Jabłońska 2009  
– WUOZKr: Sabina Szkodlarska, Joanna Jabłońska, *Ołtarz Matki Boskiej Jurowickiej*, dokumentacja konserwatorska, Kraków 2009
- Szmydke 1981a  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Matka Boska Hodegetria, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981b  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Matka Boska na obłokach, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981c  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Matka Boska Apokaliptyczna, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981d  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Matka Boska Hodegetria, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981e  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Chrystus Ukrzyżowany, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981f  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Serce, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981g  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Wotum [Anioł, Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szmydke 1981h  
– KOBiDZ: Halina Szmydke, *Sukienka ikony [Kolembrody]*, karta inwentarzowa, wrzesień 1981
- Szolginia 1967/68  
– ROBiDZG: Lesław Szolginia, *Dokumentacja prac konserwatorskich do obrazu „Maria z Dzieciątkiem” z bocznego ołtarza Bazyliki „Św. Mikołaja” w Gdańsku [Świecie n/W. 1967/8]*
- Tondos 1969  
– KOBiDZ: Barbara Tondos, *Matka Boska Hodigitria /Jerozolimska/ [Lesko]*, karta inwentarzowa, 15 listopada 1969
- Translatio Tabulae  
– AKPJG, sygn. II 19: *Translatio Tabulae Beatae Mariae Virginis Quam Sanctus Lucas Deponxit Propriis Manibus*
- Tum 1821-1846-1886  
– AAŁ, rkps 424: *Akta Konsystorza Jeneralnego Archidiecezyi Warszawskiej 1821-1846-1886 dotyczące się Kościoła Tumskiego: Kościołek pod wezwaniem św. Mikołaja*
- Tum 1823  
– AAŁ, rkps 424: *Akta Konsystorza Jeneralnego Archidiecezyi Warszawskiej 1821-1846-1886 dotyczące się Kościoła Tumskiego: Wizytacja Generalna parafii tumskiej 27 lipca 1823*
- Tum 1850 I  
– ADŁ, rkps: *Archiwum rz-kat. parafii Tum; 1831-1840: Spis Inwentarza, 24 kwietnia 1850*

Tum 1850 II

- ADŁ, rkps: *Książka Aktów Cywilno Religijnych Zmarłych Parafii Tumskiej założona 1850*

Tum 1894

- AAŁ, rkps: *Akta dekanatu łączyckiego; 1837-1918: List parafian tumskich do arca Metropolity Warszawskiego dn. 7 maja 1894*

Tum 1841

- AAŁ, rkps: *List Konsystorza Wydziału Łowickiego w Archidiecezji Warszawskiej do bpa warszawskiego 30 listopada 1841*

Ulina 1727

- AMK, rkps AV Cap 61: [Wizytacja parafii Ulina dekanatu Skalskiego, 6 października 1727]

Walanus [2010]

- Wojciech Walanus, *Na marginesie edycji pamiętników Martina Grunewega*, [wydruk komputerowy, tekst złożony do druku, udostępniony przez Autora]

Wąsacz 1980-1982

- Jan Wąsacz, *Sprawozdanie z drugiej konserwacji obrazu [Matki Boskiej Rudeckiej] przeprowadzonej przez art. plast. Jana Wąsacza w latach 1980-1982* [w:] Kruk 1992, s. 51-52

Wierchosławska 1996

- KOBiDZ: Maria Wierchosławska, *Ołtarze boczne* [Kraków, kościół klasztorny franciszkanów], karta inwentarzowa, październik 1996

Wilczewski 2005

- Waldemar Franciszek Wilczewski, *Rzeczy ruskie-moskiewskie w kościołach rzymsko-katolickich diecezji wileńskiej w świetle akt wizytacyjnych i inwentarzy z XVII wieku*, s. 11 + 7 s. wypisów: niedrukowane opracowanie udostępnione przez Autora

Wolski 1952

- Archiwum ASP w Krakowie: Jerzy Wolski, *Konserwacja ikony Matki Boskiej „Bogolubskiej”*, Kraków 1952

Wołosz 1992

- KOBiDZ: Artur K. F. Wołosz, *Plakietka wotywna, ołtarz główny* [Żuromin], karta inwentarzowa, 18 grudnia 1992

Ziębińska 1966

- KOBiDZ: M. Ziębińska, *Ołtarz główny – karta zbiorcza* [Jasień k. Ustrzyk Dolnych], karta inwentarzowa, 4 grudnia 1966

Żmudziński bd.

- Jerzy Żmudziński, *Tak zwany ołtarzyk polowy Stanisława Koniecpolskiego z dawnych zbiorów Potockich w Chrzastowie. Ze studiów nad sztuką na dworze hetmana wielkiego koronnego*, tekst referatu wygłoszonego na posiedzeniu naukowym Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 czerwca 2007 [w druku]

## TEKSTY ŹRÓDŁOWE PUBLIKOWANE

*Adversus Constantinum Caballinum*

- *Adversus Constantinum Caballinum*, PG 95, 321

*Analecta Avarica*

- *Analecta Avarica (Seorsum impressum ex tomo XXX Dissertationum philogicarum Academiae Litterarum Cracoviensis)*, wyd. Leo Sternbach, Kraków 1900



- Апокрифско житије свете Петке  
 – *Апокрифско житије свете Петке*, wyd. Стојан Новаковић, „Споменик” XXIX (Београд 1895), s. 23-32
- Bulgarska kronika apokryficzna...* 2006  
 – *Bulgarska kronika apokryficzna*, przeł. Małgorzata Skowronek [w:] *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, wybór i red. Georgi Minczew, Małgorzata Skowronek, Kraków 2006
- Inwentarz zamku w Olyce 1755*  
 – *Inwentarz\* całego zamku\*\* Olyckiego\*\*\* przez nas niżej ad hoc opus z dyspozycyi\*\*\*\* j[asnieoświeconeg]o xiążęcia j[ego] m[os]ci Radziwiłła, wojewody will[eńskiego], hetmana wielkiego W[ielkiego] X[ięstwa] Litt[ewskiego] destynowanych\*\*\*\*\* diebus february tyśiąc siedmset piędziesiąt piątego spisany* – Addenda do *Инвенмар Олицького замку 1755 р.*, oprac. В. Александрович:  
[http://www.dspace.humanities.org.ua/dspace/bitstream/123456789/1507/2/305-331\\_inventory-2.pdf](http://www.dspace.humanities.org.ua/dspace/bitstream/123456789/1507/2/305-331_inventory-2.pdf) [stan z 15.05.2009]
- Attaleiatos, *Michaelis Attaliothae Historia*  
 – Attaleiatos, *Michaelis Attaliothae Historia*, wyd. I. Bekker (CSHB 50), Bonn 1853
- Bazyli Wielki, *O Duchu Świętym*  
 – Bazyli Wielki, *O Duchu Świętym*, (PG XXXII, 149 C)
- Boska liturgia...*  
 – *Boska liturgia świętych Ojców naszych Jana Złotoustego i Bazylego Wielkiego* [w:] *Św. Jan Chryzostom, W[O]ybór pism* (=Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy 13), przeł. ks. Henryk Paprocki, ks. Wojciech Kania, wstęp i oprac. Henryk Paprocki, Anna Słomczyńska, Warszawa 1974
- Cedrenus  
 – *Georgius Cedrenus*, wyd. I. Bekker, (CSHB 34), Bonn
- Cedrenus, *Compendium historiarum*  
 – *Georgius Cedrenus, Compendium historiarum*, wyd. I. Bekker, (CSHB 35-36), Berlin 1838-1839
- Chronicon Paschale  
 – *Chronicon Paschale*, wyd. L. Dindorf (CSHB), Bonn 1832
- Commentaria in Aristotelem Graecum*  
 – *Commentaria in Aristotelem Graecum*, VII, wyd. I.L. Heiberg, Berlin 1893
- Corippus, *In laudem Iustini*  
 – Flavius Cresconius Corippus, *In laudem Iustini Augusti minoris*, I-IV, wyd. z tłum. i koment. Averil Cameron, London 1976
- Corpus Inscriptorum...*  
 – *Corpus Inscriptorum Poloniae*, I, *Województwo Kieleckie*, red. Józef Szymański, z. 5: *Włoszczowa, Końskie i Ostrowiec Świętokrzyski z regionami*, wstęp i koment. Maciej Janik, Kielce 1986
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*  
 – Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, red. i wstęp Małgorzata Smoraż-Różycka, przekład Ireneusz Kania, Kraków 2003
- Ewagriusz Scholastyk, *Historia ecclesiastica*  
 – Ewagriusz Scholastyk, *Historia ecclesiastica*, wyd. J. Bidez, L. Parmentier, London 1898, repr. Amsterdam 1964
- Euzebiusz z Cezarei, *Historia ecclesiae*  
 – Euzebiusz z Cezarei, *Historia ecclesiae*

- Georgii Pisidae, *Bellum Avaricum*  
 – Georgii Pisidae, *Expeditio Persica, Bellum Avaricum, Hieraclias*, oprac. I. Bekker (CSHB), wyd. B.G. Niebuhr, Bonn 1836
- Grzegorz z Tours, *In gloria martyrum*  
 – Grzegorz z Tours, *In gloria martyrum*, i.9 (= MGH Scriptorum rerum Merovingarum), 4, wyd. W. Arndt, M. Bonnet, B. Krusch, Hanover 1885-1896
- Guttorski 1773  
 – Bazyli Benedykt Guttorski, *Księga wizyty dziekańskiej dekanatu podlaskiego przeze mnie księdza Bazylego Benedykta Guttorskiego dziekana podlaskiego, plebana gólniewskiego w roku 1773 miesiąca Novembra dnia 17 iuxta vetus kalendarza sporządzona*, oprac. Józef Maroszek, Waldemar F. Wilczewski, Białystok 1996
- Ihumen Daniel, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*  
 – *Ihumena Daniela z ziemi ruskiej pielgrzymka do Ziemi Świętej (relacja z początku XI wieku)*, przeł. K. Pietkiewicz, Poznań 2003
- Inwentarz katedry krakowskiej 1563*  
 – *Inwentarz katedry krakowskiej z roku 1563*, oprac. Adam Bochnak, „Źródła do dziejów Wawelu” X (1979)
- Инвентарі олицького замку  
 – *Инвентарі олицького замку XVII-XVIII століть*, орг. Володимир Александрович, Луцьк 2007
- Inwentarze OO. Franciszkanów w Krośnie*  
 – *Inwentarze i streszczenie uporządkowanego Archiwum Konwentu OO. Franciszkanów w Krośnie*, oprac. A. Karwacki, Krosno, Archiwum OO. Franciszkanów
- Inwentarze mieszczan wojnickich*  
 – *Inwentarze mieszczan wojnickich: 1589-1822*, wyd. B. Trelińska, Wojnicz 1995
- Itinerarium Urbis Romae*  
 – Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, Roma 1517, wyd. E. Bulletti, Roma 1931
- Ипатьевская летопись*  
 – *Ипатьевская летопись* [w:] ПСРЛ 2, Санктъ-Петербургъ 1908:  
<http://litopys.org.ua/ipatlet/ipat20.htm#r1155>
- Jakub Sobieski, *Dyariusz wyprawy wiedeńskiej*  
 – Jakub Sobieski królewicz, *Dyariusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 r. [W 200 jej rocznicę wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski]*, Warszawa 1883
- Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom*  
 – Jan Chryzostom, *Mowy przeciwko judaizantom i Żydom. Przeciwno Żydom i Hellenom*, przekład i oprac. J. Iluk, Kraków 2007
- Jan Damasceński, *Mowa obronna I*  
 – *Święty Jan Damasceński, Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores)*, przeł. Maria Dylewska, „VP” 19 (1999), s. 498-515
- Jan Damasceński, *Trzy mowy*  
 – Jan Damasceński, *Trzy mowy przeciw tym, którzy szkalują święte obrazy (De Imaginibus oratio III – PG 94, 1231-1420)*
- Jan Długosz, *Annales*  
 – Jan Długosz, *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae I-XII, Varsaviae/Cracoviae, 1964-2005*
- Jan Długosz, *Roczniki*  
 – Jan Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego I-XII*, Warszawa 1961-2009

- Jan Długosz, *Liber beneficiorum*  
– Jan Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, wyd. A. Przeździecki, Kraków 1863-1864
- Latopis Hustyński*  
– *Latopis Hustyński* (= Slavica Wratislaviensia CXXIV), oprac., przekł. i komentarz Henryk Suszko, Wrocław 2003
- Miron Costin, *Latopis Ziemi Mołdawskiej*  
– Miron Costin, *Latopis Ziemi Mołdawskiej i inne utwory historyczne*, tłum., wstęp i komentarz Ilona Czamańska, Poznań 1998
- Molanus, *De historia sanctorum imaginum*  
– Johannes Molanus, *De historia sanctorum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus Libri IIII*, Antverpiae 1617
- Najstarsze historie*  
– *Najstarsze historie o częstochowskim obrazie Panny Maryi XV i XVI*, tłum. i komentarz Henryk i Monika Kowalewiczowie, Warszawa 1989
- Новгородская летопись*  
– *Новгородская летопись*, opr. П.П. Дубровски [w:] *ПСРЛ* 43
- Опись Новгорода 1617 года*  
– *Опись Новгорода 1617 года*, red. В.Л. Янин, Москва 1984
- Powieść minionych lat*  
– *Powieść minionych lat*, przeł. i oprac. Franciszek Sielicki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999
- Sanudo 1496-1533  
– M. Sanudo, *I Diari (1496-1533)*, Venezia 1879-1903
- Seneka, *Mysli*  
– Lucjusz Anneusz Seneka, *Mysli*, przekł. Stanisław Stabryła, Gdańsk 2000
- Сказание о битве Новгородцев с Суздальцами*  
– *Сказание о битве Новгородцев с Суздальцами*, przekł. i komentarz Л.А. Дмитрев [w:] *БАДР* 6
- Skylitzes, *Synopsis Historiarum*  
– *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum (CFHB)*, wyd. Hans Thurn, Berlin 1973
- Teodor Lektor  
– Teodor Lektor, *Historia ecclesiastica*, I, 1 (PG LXXXVI, 165A)
- Teodoret  
– *Theodoreti Graecorum affectionum curatio*, oprac. J. Raeder, Leipzig 1904
- The Miracles of St. Artemios*  
– *The Miracles of St. Artemios. A Collection of Miracle Stories by an Anonymous Author of Seventh-Century Byzantium*, red. V. Crisafulli, J. Nesbitt, Leiden 1997
- The 'Painter's Manual'*  
– *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fournà*, przekł. z grec. Paul Hetherington, London 1974
- Tomkowicza inwentarz limanowski*  
– *Stanisława Tomkowicza inwentarz zabytków powiatu limanowskiego*, komentarz Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie, Kraków 2008
- Wielkimi wstawiona Cudami... 1687*  
– *Wielkimi wstawiona Cudami w Obrazie Sławney Kollegiaty Szamotulskiej NAYDO-STOYNIEYSZA JEDYNEGO BOGA MATKA MARJA W Roku 1666. Dnia 15 Maia Swiatu Polskiemu za cudowną ogłoszona A W roku 1687. Za pozwoleniem JAŚ-NIE WIELMOŻNEGO Iegomości Xiędza Hieronima z Wielkiego Chrzęstowa Wierz-bowskiego [...] do druku z Cudami podana [...]*, przekł. ks. Kałużyński, Poznań 1687

Wincenty z Beauvais

- Wincenty z Beauvais, *Speculum historiale*, Duaci 1624

Wizytacja Inflancka 1761

- *Akta wizytacji generalnej Diecezji Inflanckiej i Kurlandzkiej czyli Piltyńskiej z 1761 roku*, wyd. Stanisław Litak, Toruń 1988

Zosimos, *Nowa historia*

- Zosimos, *Nowa historia*, przeł. Helena Cichocka, wstęp i komentarz Ewa Wipszycka, Warszawa 1993

## STARODRUKI (do końca XVIII w.)

Baldassini 1776

- Girolamo Baldassini, *Memorie appartenenti alla storia e al culto della Madonna detta di S. Luca...*, Jesi 1776

Benedykt XIV 1743

- Benedict XIV (Lambertini, Prospero), *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, t. 1-3, wyd. 2, Padova 1743

Bielęda 1776

- H. Bielęda, *Szata cudowna Najjaśniejszy nieba i ziemie Monarchini...*, Kalisz 1667

Bielski 1551

- Marcin Bielski, *Kronika wszyskiego swyata / na szesc wyekow / Monarchie cztery rozdzielona / s Kozmogrąphią nową y z rozmáitemi krolestwy tak pogánskimi / Zydowskymi yáko y Krzesciánskymi / s Sybillami y prorocw ich / po Polsku pisána s figurami*, Kraków 1551

Billewicz 1677-1678

- Teodor Billewicz, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677-1678*, oprac. M. Kunicki-Golfinger, Warszawa 2004

Birkowski 1612

- o. Fabian Birkowski, *Kazanie ná Pogrzebie Wielebnego X. PIOTRA SKARGI Societatis IESV, Krolá I. M. Káznodzieie, 28. Septemb. Anno Domini, 1612*, Kraków 1612

Birkowski 1624

- o. Fabian Birkowski, *KANTYMIR Bászá Poráżony. álbo O Zwyčístwie z Tátar, Przez Jego M. Páná / P. STANISLAWA KONIECPOLSKIEGO, HETmàná Polnego Koronnego. W Roku 1624. Dniá 20. Mieściáć Czerwcá / w Octawę S. Antoniego z Padwi / między Záliczem á Bolszowcem otrzymaným. KAZANIE przez W. O. X. FABLANA BIRKOWSKIEGO, Zakonu Káznodzieyskiego S. Dominiká nápisáne*, Warszawa 1624

Birkowski 1626

- o. Fabian Birkowski, *Pamięć Sprawiedliwego abo Na pogrzebie Iasnie Wielmożnego Pana P. Iana Weyhera Woiewody Chelmińskiego; Puckiego; Słuchowskiego, Radzińskiego, Sobowickiego etc. starosty KAZANIE W Pucku 31 Marca Roku. P. 1626*, oprac. Sowa 5.07.2007: <http://sowa.website.pl/cmentarium/Historia/kazanie01.html#82>

Birkowski 1628

- o. Fabian Birkowski, *Kazania na Święta doroczne przez X. D. Fabiana Birkowskiego. Pierwsza Część Tomu Pierwszego. Teraz nowo wydana, w Której wspomniani są Święci*, Kraków 1628

Birkowski 1629

- o. Fabian Birkowski, *Głos krwie B.IOZAPHATA KVNCZEWICA, Archiepiskopá Połockiego. Także B. IANA SARKANDRA Męczenniká Moráuskiego; Y Obrázu Bransbergskiego. Przy tym O śś. Obrázach, iáko maią byđź szánowane. Kazánia Czworo*, Kraków 1629

Bogusław X Pomorski 1496-1498

- *Wielka podróż wielkiego księcia. Wyprawa Bogusława X Pomorskiego na niemiecki dwór królewski. Do Ziemi Świętej i Rzymu (1496-1498)*, oprac. E. Rymar, Szczecin 2004

Bombelli 1790

- Petro Bombelli, *Raccolta delle Immagini della B. V. ornate della corona d'oro dal Rev. Cap. Di S. Pietro, III*, Roma 1790

Chodykiewicz 1746

- Klemens Chodykiewicz, *Monarchini Nieba y Ziemi Nayiaśnieysza w cudach Księstwa Ruskiego pani, nieśmiertelnemi na Cyprysie od S. Łukasza Ewangelisty malowana łaskami, w Jaśnie Oświeconych Potockich domu głębokiem rządząca darami, zawsze ludzka Bogaczłowieka Matka Marya na lewey ręce chleb anielski na całą wieczność od serca nam dotrzymująca zręczniejszą prawą ręką przy przenosinach zasłubionego Boskiemu synowi kościoła lwowskiego Bożego ciała w r. 1270 pewną nowę zbawienney struktury nadzieią przy stole pańskim w r. 1746, karmiąca łaskawie za pierwszym duchownego chleba założeniem*, Lwów 1746

Combefis 1648

- François Combefis, *Historia Haeresis Monothelitarum*, Paris 1648, s. 751-788

ГАЛАТОВСКИ (Galatowski) 1665

- Іванікій ГАЛАТОВСКИЙ, *НбѣНовое з новыми звѣздами сотворенное. То естъ Преблѣеннаѣ Дѣѣ Мрїѣ Бїѣ з Чудами Своими, Лвоѣ ахѣ (1665)*

Gliczner 1598

- Erazm Gliczner, *Appellatia ktorą sie popiera y znou wywodźi obrona dolożna Confederatiew krolestwa polskiego, z okazániew pewnym, ze euangelicy Auspurskiej confessiew, tu w Polsce, w Litwie, w Prusiech y wszęđzie w państwie korony Polskiej, w miástäch koronnych, stołecznych, y innych: słusznie, potrzebnie...*, Królewiec 1598

*Głos nieprzebranych łask...* 1678

- *Głos nieprzebranych łask o cudownej Najśw. Pannie Jurowieckiej na siedmiorakich górach między poleskimi pustyniami ku czci i chwale Boskiej wdzięcznie brzmiący*, Wilno 1678

Gołdonowski 1639

- o. Andrzej Gołdonowski, *Summariusz Historiew o obrazie Panny Mariew*, Kraków 1639

Gołdonowski 1642

- o. Andrzej Gołdonowski, *Diva Claromontana seu Imaginis eius origo*, Kraków 1642

Gruneweg 1601-1606

- *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, red. Almut Bues, Wiesbaden 2008 (= Deutsches Historisches Institut Warschau Quellen und Studien, Band 19, 1-4)

Grzegorz z Sambora, Częstochowa

- Grzegorz z Sambora, *Częstochowa* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 140-146

- Grzegorz z Żarnowca 1556  
 – Grzegorz z Żarnowca, *Postilla*, Kraków 1556
- Gumpfenberg 1673  
 – Wilhelm Gumpfenberg, *Atlas Marianus quo Sanctae dei Genetricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centuriis explicantur*, [Monachium] 1673
- Historia obrazu w Gidlach* 1636  
 – *Historia o cudownym obrazie Przenajświętszej Panny Marię, który jest w Gidlach...*, Kraków 1636
- Holanda, *Da pintura antigua...*  
 – Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, wstęp i komentarz A. Gonzales Garcia, Porto 1984
- Hymen Jasnogórski...*  
 – *Hymen Jasnogórski albo wiersz do Najświętszej Matki Bożej na weselu Królestwa ich mości* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 454-455
- Jaguściński 1769  
 – ks. Dionizy Jaguściński, *Cuda i laski Najświętszej MP w obrazie kościoła Tuligłowskiego...*, Kraków 1769
- Janidło 1646  
 – L. Janidło, *Odmalowanie obrazu Leżajskiego w kościele Oyców Bernardinów na Theatrum miejsca cudami wstawionego, które przy lasku Marię Bożej oddane...*, Zamość 1646
- Jemiołowski 1648-1678  
 – Mikołaj Jemiołowski, *Pamiętnik dzieje Polski zawierający (1648-1678)*, oprac. Jan Dzięgielewski, Warszawa 2000
- Jurgiewicz 1586  
 – Andrzej Jurgiewicz, *De pio et in Sancta Ecclesia iam inde ab Apostolis receptissimo sacrarum Imaginem usu* [...], Wilno 1589
- Kalnofojski 1638  
 – Atanazy Kalnofojski, *Τερατουαργημα lubo cuda, ktore byly tak w samym swięto-cvdotuornym Monastyru Pieczarskim-Kiowskiem, iako y w obydwu swiętych pieczarach, w ktorych po woli Bożej Błogostawieni Oycowie Pieczarscy požywusy y ciężary Ciał swoich złożyli*, Kijów 1638
- Kniaźnin, *Oda IX do Bogarodzicy*  
 – Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Oda IX do Bogarodzicy* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 496
- Kochowski 1664  
 – Wespazjan Kochowski, *Pieśń XXVIII (Liricorum Polских) O obrazie płaczącym Najś. Panny Maryey we wsi Dzierzgowie w Województwie Krakowskim 1664 Die 22 Julii*, Kraków 1664
- Kochowski 1684  
 – Wespazjan Kochowski, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyjnej wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, Kraków 1684
- Kochowski 1688  
 – Wespazjan Kochowski, *ANNALIVM POLONIAE CLIMACTER SECYNDVS BELLA Sueticum, Transyluanicum, Moschouiticum, aliasque res gestas ab Anno 1655, ad Annum 1661, inclusiue continens*, Cracoviae 1688
- Kochowski 1698  
 – Wespazjan Kochowski, *ANNALIVM POLONIAE CLIMACTER TERTIVS Poloniae Climacter tertius Ad punctum abdicationis Joannis Casimiri Reg: per Regnum Poloniae res gestas inclusive continens*, Cracoviae 1698

Kochowski [1859]

- *Historya panowania Jana Kazimierza z Klimakteriów Wespazyana Kochowskiego przez współczesnego tłómacza w skróceniu na polski język przelożona wydana z rękopismu w roku 1840 przez Edwarda Raczynskiego teraz podług oryginału poprawiona i powtórnie wydrukowana*, Poznań 1859

Kordecki 1655

- ks. Augustyn Kordecki, *Nova gigantomachia, contra sacram imaginem deiparae Virginis a Sancto Luca depictam ... per Suecos et alios haereticos excitata*, Kraków 1655

Kraiński 1611

- Krzysztof Kraiński, *Postylla Kościoła powszechnego apostolskiego*, Łaszczów 1611

Krowicki 1560

- Marcin Krowicki, *Obrona nauki prawdziwej y wiary starodawney krześcijańskiej, którey uczyli Prorocy, Krystus Syn Boży, y Apostołowie iego święci : naprzeciwko nauce fałszywej y wierze nowej, którey uczy w kościelech swoich Papież Rzymski, a którey odpowiedzią swoia broni Jędrzey Biskup Krakowski*, Pińczów 1560

*Księga cudów w Starym Korninie*

- *Księga cudów przed ikoną Matki Bożej w Starym Korninie dokonanych*, wyd. A. Mironowicz, Białystok 1997

Kwiatkiewicz 1680

- Jan Kwiatkiewicz, *Morze łask y pociech, Bolesna Matka Boża Maria abo cuda i łaski różne przy obrazie polnym jarosławskim Najświętszey Panny w Kościele Patrum Societatis Jesu złożonym*, Kraków 1680

Kwiatkiewicz 1746

- Jan Kwiatkiewicz, *Światło na oświecenie narodu niewiernego to iest kazania w Synagogach Żydowskich miane, oraz Reflexy y List odpowiadający na pytania Synagogi Brodzkiej, z rozkazu Jaśnie Wielmożnego Jego Mości Xiędza Franciszka Antoniego Kobielskiego, biskupa Łuckiego y Brzeskiego, Kanclerza Nayiaśnieyszey Królowy JeyMci Polskiej, o pozyskanie Dusz zelusem nieustannym pracującego do druku podane*, Lwów 1746

Łobżyński 1650

- Jan Dionizy Łobżyński, *Dies Natalis Abo Panegiryk kościelny o Narodzeniu Bogarodzicy Panny Maryey, przy triumphalnym przeniesieniu Obrazu w Królestwie Polskim Naycudownieyszego do nowo wystawionego oltarza...*, Kraków 1650

Makowiecki 1672

- Stanisław Makowiecki, *Relacyja Kamieńca wziętego przez Turków w roku 1672*, oprac. Piotr Borek, Kraków 2008

Makowski 1633

- o. Adam Makowski, *ITINERARIUM ABO Wyjazd ná Woynę Moskiewską, Naiáśnieyszego y Niezwycięzonego Monárchy WŁADYSŁAWA IV. KROŁA POLSKIEGO y SZWEDZKIEGO, etc. etc. etc.*, Kraków 1633

Makowski 1634

- o. Adam Makowski, *NADZIELA SWIĘTA, Szczęśliwej Expedycyey Moskiewskiej, y Zwycięstwá Naiáśnieyszego y Niezwycięzonego Monarchy WŁADYSŁAWA IV. KROŁA POLSKIEGO y SZWEDZKIEGO, etc. etc. przy ŁZACH WESOŁYCH ná Obrázie Naswítészey Panny / w Mysłinicách / nowo widzianych*, Kraków 1634

Makowski 1635

- o. Adam Makowski, *PODZIĘKOWANIE NASWIĘTSZEY PANNIE MARYEY, Zá szczęśliwe w Moskwie powodzenie Naiáśnieyszemu y Niezwyciężonemu Monársze, WŁADYSŁAWOWI IV. KROŁOWI POLSKIEMU Y SZWEDZKIEMU, etc. etc. etc. v Syná ziednane*, Kraków 1635

- Mansi 1767  
– Johannes Dominicus Mansi, *Sacrocum Conciliorum*, Florentiae 1767
- Marangoni 1747  
– Giovanni Marangoni, *Istoria dell'antichissimo Oratorio, o Capella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente apelato Sancta Sanctorum...*, Roma 1747
- Marchocki 1610-1612  
– Mikołaj Ścibor Marchocki, *Historia moskiewskiej wojny prawdziwa...* [w:] *Moskwa w rękach Polaków. Pamiątniki dowódców i oficerów garnizonu polskiego w Moskwie w latach 1610-1612*, Wrocław 1955
- Martinelli 1635  
– Fioravante Martinelli, *Imago B. Mariae Virginis quae apud ven. SS. Sixti et Dominici moniales ... asservatur*, Romae 1635
- Martinelli 1642  
– Fioravante Martinelli, *Imago B. Mariae Virginis quae apud ven. SS. Sixti et Dominici moniales ... asservatur vindicate et in pristinam dignitatem restituta*, Romae 1642
- Nabożeństwo... 1776  
– *Nabożeństwo do Najświętszej Maryi Panny w obrazie swoim w kościele katedralnym lwowskim Łaskawej...*, Lwów 1776
- Nadobne 1633  
– *Nadobne dwie pieśni do Panny Naświętszey przeciwko morowemu powietrzu potrzebne i pożyteczne*, Kraków 1633
- Nieszporkowicz 1681  
– o. Ambroży Nieszporkowicz, *Analecta Mensae Reginalis seu historia imaginis Divae Claromontanae*, Kraków 1681
- Nieszporkowicz 1683  
– o. Ambroży Nieszporkowicz, *Odrobiny Stołu Królewskiego, albo historya o cudownym obrazie Najśw. Panny Mayey*, Kraków 1683
- Nikolaus de Dresden  
– Nikolaus de Dresden, *De Imaginibus*, wyd. J. Nechutová, „SPFFBU” 15 (1970)
- Nowosiedliny 1672  
– „Nowosiedliny Przenajśw. Bogarodzicy Matki oraz Panny Maryi” przez W. ks. Jacka Bieniędę w Poznaniu 1672 r.
- Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej Pieśni Dwanaście  
– *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej Pieśni Dwanaście* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 447-451
- Offiarowicz 1642  
– Wojciech Offiarowicz, *Historia o cudownym Matki Bożej obrazie w Myślenicach...*, Kraków 1642
- Okolski 1646  
– Szymon Okolski, *Russia Florida Rosis et Lillis*, Leopoli 1646
- Opisanie 1678  
– *Opisanie obrazu Bogarodzicy w kościele Borkowskim na Zdzierzu*, Poznań 1678
- Pateryk Kijowsko-Pieczerski  
– *Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych* (= Slavica Wratislaviensia LXVI), oprac. i przeł. Ludmiła Nodzyńska, Wrocław 1993
- Pelnia 1754  
– *Pelnia pięknej jak księżyc łask promieniami świat przyświecająca albo pełność nieograniczonych dobrodziejstw Matki Boskiej w obrazie Swierzeńskim... niegdyś przez X. Piotra W. Dungowskiego... teraz z przydatkiem drugiej części*, Nieśwież 1754



Pešina, Tomáš 1673

- Pešina z Čechorodu, Tomáš Jan, *Phosphorus septicornis, stella alias matutina. Hoc est sanctae metropolitanae divi Viti ecclesiae Pragensis majestas et gloria*, Praha 1673

*Podźmy przed obraz Maryjej...*

- *Podźmy przed obraz Maryjej...* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 103-104.

Possevini, *Moscovia...* 1587

- Antoni Possevini SI, *Moscovia, et alia Opera de statu hvius secvli, aduersus Catholicae Ecclesiae hostes*, [Kolonia] MDLXXXVII

Possevino, *Moscovia*

- Antonio Possevino, *Moscovia*, przeł. Albert Warkotsch, Warszawa 1988

Pruszc 1662

- Piotr Hiacynt Pruszc, *MORZE ŁASKI BOŻEY, które Pan BOG w Koronie Polskiej po różnych miejscách, przy Obrazách CHRYSYUSA Pána, y MATKI iego Przenayswiętszey ná Sercá ludzi pobożnych, y w potrzebách ráttunku żądających, z głębokości miłosierdzia swego, nieprzebránego, co dzień obficie WYLEWA*, Kraków 1662

Pruszc 1740

- Piotr Hiacynt Pruszc, *MORZE ŁASKI BOŻEY, które Pan BOG w Koronie Polskiej po różnych miejscách, przy Obrazách CHRYSYUSA Pána, y MATKI iego Przenayswiętszey ná Sercá ludzi pobożnych, y w potrzebách ráttunku żądających, z głębokości miłosierdzia swego, nieprzebránego, co dzień obficie WYLEWA*, 2. wyd. (z *Addimantami*), Kraków 1740

Rościszewski 1639

- o. Tomasz Rościszewski, *Puklerz złoty, przy tym krwawa tza obrazu bocheńskiego N[ajswiętszej] Panny wyrażona*, Kraków 1639

Rotter 1750

- o. Ksawery Rotter, *Gnad Und wundervolle Brosamen, so von Taffel der Herscherin Himmels Und Erden Maria*, Breslau 1750

Rotter 1756

- o. Ksawery Rotter, *Ucieczka grzeszników albo nabożny zasmuconych recurs do dzielney cudami Częstochowskiej Matki*, Częstochowa 1756

Ruszel 1649

- o. Paweł Ruszel, *Fawor niebieski podczas szczęśliwej elekcji Jana Kazimierza miastu Lublinowi czasu gwałtownego niebezpieczeństwa od swawolnych Kozaków r. 1648 die 10 Novembris od Boga pokazany*, Lublin 1649

Ryłło 1780

- Maksymilian Ryłło, *Koronacya cudownego obrazu Nayswiętszey Maryi Panny w Chelmskiej Katedrze obrzádku greckiego od samego początku wiary chrześcianskiej w kraiach naszych nabożnie chowanego, y od prawowiernych za cudowny zawsze mianego odprawiona roku 1765 dnia 15 miesiąca Września*, Berdyczów 1780

Sarbiewski, *Do Najświętszej Maryi Panny Jasnogórskiej*

- Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Do Najświętszej Maryi Panny Jasnogórskiej* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela Swego...*

Scherer 1702

- *Atlas Marianus sive Praecipuae totus orbis habitati Imagines et Statuae Dei Matris Beneficiis ac Prodigis inclityae succincta historia propositae*, Monachii MDCII

Sindone 1756

- R. Sindone, *Elenco istorico, e cronologico delle miracolose Immagini di Maria Vergine coronate con Corone d'oro dal R.mo Capitolo di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1756

Susza 1684

- Jacobus Susza, *Phoenix tertiatio redivivus albo obraz starożytny chełmski Panny y matki Przenajświętszej sławą cudownych swoich dzieł, po trzecie ożyły*, wyd. III, Zamość 1684

Susza 1780

- Jacobus Susza, *Phoenix tertiatio redivivus albo obraz starożytny chełmski Panny y matki Przenajświętszej sławą cudownych swoich dzieł, po trzecie ożyły* [w:] RyHo 1780

Szemiot 1680

- Stanisław Samuel Szemiot, *Diariusz peregrynacji na różne miejsca święte szczęśliwie odprawionej anno 1680*, z rękopisu wyd. i oprac. M. Korolko, Z. Olszewska [w:] *Ze starych rękopisów*, Warszawa 1979

Świadectwo 1760

- *Świadectwo o cudach i łaskach Najświętszej Maryi Panny Łopatynskiej...*, Lwów 1760

Tilberneris 1707

- G. Tilberneris, *Otia imperabilia* [w:] *Scriptores rerum Brunscivensium*, wyd. Leibniz, Hannover 1707

Torrigio 1641

- F.M. Torrigio, *Historia della Veneranda Immagine di Maria Vergine posta nella chiesa del monastero delle RR. Monache di Santi Sisto e Domenico di Roma*, Roma 1641

Treter 1647

- Maciej Kazimierz Treter, *OBRONA y SŁAWA KROLESTWA POLSKIEGO, Ozdoba WIELKIEY POLSKIEY CVDOWNA MATKA BOSKA, w Kościele Zdziesszewskim przy Borku Wielkiemi Dárámi z Niebá wstawiona*, Krak[ow] 1647

Treter 1682

- Maciej Kazimierz Treter, *MAGNALIA DEIPARAE AD Imaginem Zdziesszouiensem Penes Opiddum Borek Celeberrimam, DIOECESIS POSNANIENSIS Gratijis et Miraculis innumeris CORVSCANTLA, Praeuiio Discursu de Cultu et antiquitate IMAGINVM, Gratitudinis ergo*, Cracoviae 1682

Wielewicki 1630-1639

- Jan Wielewicki, *Dziennik spraw domu zakonnego OO. Jezuitów u św. Barbary w Krakowie 1630-1639*, 5, przygotował do druku Ludwik Grzebiń, Kraków 1999

Wilczek 1754

- Michał Wilczek, *Hasło Słowa Bożego, Łaskę, Pokoy, y Chwałę, wcielonego Słowa Matki Berlo władney Wouiiacego y Trijumfuiacego Kościoła Monarchini [...]*, Lwów 1754

Wiroboski 1666

- Ks. Jan Wiroboski, *Descriptio miraculosae imaginis BMV in Arce Szamotulensi Lumn Anno Dmi 1666* [dawniej w Archiwum Państwowym w Szamotułach, rkps zaginiony, wykorzystany w: ks. Cz. Kałużyński, *Cudowny obraz Matki Boskiej Szamotulskiej*, Szamotuły, parafia, mps]

Wiszowata 1743

- AKBK: *Roku Pańskiego 1747 Miesiąca Maia 13 opisane na Potomne czasy dla Przychochodzących do Zakonu S. aby wiedziały niektóre Potrzebne fundacje skond wynikły, od starych naszym Matek opowiedziane y Doskonale Informowane, przez Naywiększą Grzesznice, Siostrę Franciszke Wiszowatą ZOSF opisane*, sygn. 4

Witkowski 1779

- Nawra, parafia, bez sygn.: *Pamięć Dalszym Wiekom o Obrazie Najswiętszej Maryi Panny y Oltarzu Wielkim Kościoła Nawrzyńskiego będącym Zostawiona Przez*

*Władysław z Gielniowa, Anna niewiasta nieplodna*

- Władysław z Gielniowa, *Anna niewiasta nieplodna*  
 – Władysław z Gielniowa, *Anna, niewiasta nieplodna* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 68-69; [http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poczja\\_religijna/Gielniowczyk\\_01.html](http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poczja_religijna/Gielniowczyk_01.html)
- Władysław z Gielniowa, *Jasnych Aniołów Królowo*  
 – Władysław z Gielniowa, *Jasnych Aniołów Królowo* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego...*, s. 84-86
- Zakrzewski 1623  
 – Stanisław Zakrzewski, *Droga Częstochowska*, Poznań 1623
- Zimicjusz 1618  
 – o. Andrzej Zimicjusz, *Skarbnica Kościoła Jasnej Góry*, Kraków 1618

## OPRACOWANIA

- Abramowska 1986  
 – Janina Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* [w:] *Teoretyczno-literackie tematy i problemy*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1986
- Acheimastou-Potamianou 1988  
 – Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Byzantine Icons* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 38-40
- Adamiak 2000  
 – Stanisław Adamiak, *Przyczyny upadku Cesarstwa Rzymskiego według Nowej historii Zosimosa*, „Mishellanea” 1, s. 12-24
- Афонские Древности ...1992  
 – *Afonski« Drevnosti. Katalog wystawki i fondov Ermitaxa*, Sankt-Peterburg 1992
- Albrecht 1999  
 – Michael von Albrecht, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leiden 1999
- Aleksandrowicz P. 1971  
 – ks. Piotr Aleksandrowicz, *Diecezja siedlecka czyli Podlaska w 150 rocznicę erekcji (1818-1968)*, Siedlce 1971
- Александрович В. 1995  
 – Володимир С. Александрович, *Українське малярство XIII-XV ст.*, Львів 1995
- Alexander 1962 [2007]  
 – Paul J. Alexander, *The Strength of Empire and Capital as Seen Through Byzantines Eyes*, „Speculum” 37 (1962), s. 339-57; repr. [w:] *The Expansion of Orthodox Europe...* 2007, s. 9-28
- Amato 1988  
 – Pietro Amato, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane* [katalog wystawy, Rzym, Bazylika S. Maria Maggiore, 18 VI – 3 VII 1988] Roma 1988
- Amicissima... 2010  
 – *Amicissima. Studia Magdalanæ Piwocka oblata*, I, komentarz, red. G. Korpala i in., Cracoviae MMX
- Andaloro 1975  
 – Maria Andaloro, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, „RINASA” XIX-XX (1972-73), Roma 1975, s. 139-215

- Andrusiewicz 1990  
– Andrzej Andrusiewicz, *Dzieje Dymitriad I-II*, Warszawa 1990
- Andrusiewicz 1999  
– Andrzej Andrusiewicz, *Dzieje wielkiej smuty*, Katowice 1999
- Angelidi 1994  
– Christine Angelidi, *Un texte patriographique et édifiant le „discours narratif” sur les Hodegoi*, „REB” 52 (1994), s. 113-149
- Angelidi, Papamastorakis 2005  
– Christine Angelidi, Titos Papamastorakis, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery* [w:] *Mother of God...* 2000, s. 373-387
- Angelidi, Papamastorakis 2005  
– Christine Angelidi, Titos Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria* [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 209-224
- Angold 1993 [1984]  
– Michael Angold, *Cesarstwo Bizantyńskie 1025-1204. Historia polityczna*, przeł. Władysław Brodzki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993 [oryg.: *The Byzantine Empire 1025-1204. A political history*, London-New York 1984]
- Ansaldi 1953  
– G. Ansaldi, *Una antica icona della Vergine* [w:] *Atti del VIII Congresso Inter di Studi Biz.*, t. II, Roma 1953
- Антонова 1966  
– Валентина Ивановна Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва 1966
- Антонова, Мневa 1963  
– Валентина Ивановна Антонова, Н.Е. Мневa, *Каталог древнерусской живописи*, I-II, Москва 1963
- Ars Graeca...* 2000  
– *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, red. Wojciech Bałus i in., Kraków 2001
- Ars sacra* 1993  
– *Ars sacra: dawna sztuka diecezji toruńskiej* [katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 5 XI – 31 XII 1993 r.], red. Michał Woźniak, Toruń 1993
- Art and Text...* 2007  
– *Art and Text in Byzantine Culture*, red. Liz James, Cambridge 2007
- Artifex Doctus I-II...* 2007  
– *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, I, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, Kraków 2007
- Artyści w dawnym Toruniu* 1985  
– *Artyści w dawnym Toruniu*, red. Józef Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, red. Józef Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985
- Artyści włoscy...* 2004  
– *Artyści włoscy w Polsce. XV-XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. Renata Sulewska, Michał Wardzyński, Warszawa 2004
- Astarita 1992  
– Tommaso Astarita, *The continuity of feudal power: the Caracciolo di Brienza in Spanish Naples*, Cambridge 1992
- Augustynik 1891  
– ks. Grzegorz S. Augustynik, *Krótką Historią cudownego objawienia Najświętszej Maryi Panny ze świętym Joachimem i Józefem 1642 roku w mieście Włoszczowy ze*

- starych miejscowych dokumentów wyjęta oraz krótki zbiór nabożeństwa, Częstochowa* [1891]
- Augustynik 1901  
– ks. Grzegorz S. Augustynik, *Krótką historią o cudownym obrazie Matki Boskiej Dzierzgowskiej*, Warszawa 1901
- Baliński, Lipiński 1846  
– Michał Baliński, Tymoteusz Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, III, Warszawa 1846
- Bacci 1998  
– Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998
- Bacci 2005  
– Michele Bacci, *The Legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between east and west* [w:] *Images of the Mother of God...*, 2005, s. 321-335
- Bacci 2007  
– Michele Bacci, *Pisa Bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana* [w:] *In-torno al Sacro Volto...*, 2007, s. 63-78
- Bacci 2009  
– Michele Bacci, *Venezia e l'icona* [w:] *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente* [Katalog wystawy, Wenecja, Museo Diocesano, 29 VIII 2009 – 10 I 2010], s. 96-115
- Baldovin 1987  
– J. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy* (= *Orientalia Christiana Analecta* 228), Rome 1987
- Baldy 1984  
– ks. Stefan Baldy, *Matka Boska Opolska (opis obrazu i dzieje kultu)*, wyd. II posz., Opole 1984
- Baltoyanni 2000  
– Chryssanthi Baltoyanni, *The Mother of God in portable icons* [w:] *Mother of God...* 2000, s. 139-153
- Bania, Kobielus 1983  
– ks. Zdzisław Bania, S. Kobielus, *Jasna Góra*, Warszawa 1983
- Baniulytė 2002  
– A. Baniulytė, *The Cult of the Virgin Mary and Its Images in Lithuania from the Middle Ages until the seventeenth Century*, „AAAV” 25 (2002), s. 157-194
- Банк 1996  
– А.В. Банк, *Византийское Искусство в собраниях советского союза*, Ленинград-Москва 1996
- Baranowski 1995  
Andrzej Baranowski, *Oprawy uroczystości koronacyjnych wizerunków Marii na Rusi Koronnej w XVIII w.*, „BHS” 1995, nr 3-4, s. 299-322
- Baranowski 2000  
– Andrzej Józef Baranowski, *Rola rodzin magnackich w osiemnastowiecznych uroczystościach koronacyjnych na wschodnich terenach Rzeczypospolitej* [w:], s. 619-632
- Baranowski 2002  
– Andrzej Baranowski, *Koronacje cudownych wizerunków NMP w Polsce, Czechach i na Morawach w XVIII wieku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, „BHS”, 1-4 (2002)
- Baranowski 2003  
– Andrzej J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003

- Rec.: P. Migasiewicz, Andrzej J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, „Barok” 23 (2005)
- Barącz 1861  
– ks. Sadok Barącz, *Rys dziejów zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, 2, Lwów 1861
- Barącz 1891  
– ks. Sadok Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, (Lwów) 1891
- Barbu 1996  
– Daniel Barbu, *L'image byzantine: production et usages*, „Annales” 1996 (51), nr 1, s. 71-92
- Barišić 1954  
– Frano Barišić, *Le siege de Constantinople par les Avars et les Slaves en 626*, „Byzantion” XXIV (1954), s. 371-395
- Bartlová 1992  
– Milena Bartlová, *Imago. K pojetí obrazu v předhusitských Čechách*, „Umění” 40 (1992), s. 276-278.
- Bartlová 1999  
– Milena Bartlová, *České gotické obrazy jako ochranný prostředek proti moru aneb Uměním za čistotu ovzduší?*, „MH” 3 (1999), s. 33-40
- Bartlová 2006  
– Milena Bartlová, *I.5.8. Madonna Doudlebska* [hasło katalogowe w:] *Śląsk. Perla w Koronie Czeskiej...*, 2006, s. 124
- Bartlová 2009  
– Milena Bartlová, *Icon-Like Images in Bohemian Medieval Art*, „Ikonotheke” 22 (2009), s. 15-32
- Bartsch 2001  
– *The Illustrated Bartsch* 71,1 (Supplement), red. Isabelle de Ramaix, Norwalk 2001
- Baynes 1949a  
– Norman H. Baynes, *The Finding of the Virgin's Robe*, „Mélanges Grégoire” 1949, s. 87-95 (*idem, Byzantine Studies and Other Essays*, London 1955, s. 240-247)
- Baynes 1949b  
– Norman H. Baynes, *The Supernatural Defenders of Constantinople*, „AB” 67 (1949), s. 165-177 (*idem, Byzantine Studies and Other Essays*, London 1955, s. 248-266)
- Bazylika św. Mikołaja  
– *Bazylika św. Mikołaja Dominikanów w Gdańsku* [folder wydany przez klasztor oo. Dominikanów], b.d.
- Bazielich 1989  
– o. A. Bazielich, *Czy najstarsza ikona matki Chrystusa*, „Niedziela”, 49 (1989)
- Bąkowska 2006  
– Grażyna Bąkowska, *Gem from Przemyśl – Antique Influences and Christian motifs* [w:] *European Association of Archaeologists, 12<sup>th</sup> Annual Meeting. Programme and Abstracts*, red. H. Dobrzańska, B.Sz. Szmoniewski, K. Ryba, Kraków 2006
- Beckwith 1970  
– John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970
- Begunov 2005  
– J.K. Begunov, *The Creative Heritage of Gregory Camblak (= Slavistic Printings and Reprintings*, ed. C.D. van Schooneveld, 3), Veliko Turnovo 2005
- Belting 1981  
– Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981

- Belting 1982  
– Hans Belting, *The „Byzantine Madonnas”: New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio*, „SHA” 12 (1982), s. 7-22
- Belting 1985  
– Hans Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen* [w:] *Ornamenta Ecclesiae* 3, 1985, s. 173-184
- Belting 1989  
– Hans Belting, *Icons and Roman Society in the Twelfth Century* [w:] *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, red. W. Tronzo, Baltimore 1989, s. 27-41
- Belting 1991  
– Hans Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Bildes*, München 1990, wyd. 2 – 1991
- Belting 1994 [1990]  
– Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, tłum. wyd. niem. Bonn 1990, Chicago 1994
- Belting 2001  
– Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2001
- Belting 2007 [2005]  
– Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazu*, Kraków, przekł. Mariusz Bryl, wyd. niem. II München 2002, Kraków 2007
- Bentchev 1985  
– Ivan Bentchev, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnadenbilder – Legenden – Darstellungen*, Bonn 1985
- Berdecka 1969  
– Anna Berdecka, Irena Turnau, *Życie codzienne w Warszawie okresu Oświecenia*, Warszawa 1969
- Bernward von Hildesheim... 1993  
– *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* [katalog wystawy: Hildesheim 1993], 1-3, Mainz am Rhein 1993, s. 81-92
- Bertelli 1957-59  
– Carlo Bertelli, *Osservazioni Sulla Madonna Della Clemenza*, „RPARA” XXX-XXXI (1957-1959), s. 141-152
- Bertelli 1960  
– Carlo Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, „BA” 46 (1960)
- Bertelli 1961a  
– Carlo Bertelli, *S. Maria di Trastevere. Storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell’VIII secolo*, Roma 1961
- Bertelli 1961b  
– Carlo Bertelli, *L’immagine del „Monasterium Tempuli” dopo il restauro*, „AFP” XXXI (1961), s. 82-111
- Betlej 1999  
– Andrzej Betlej, *Źródła do siedemnasto- i osiemnastowiecznych dziejów artystycznych kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Sokalu* [w:] *Sztuka dawnej ziemi Chełmskiej...* 1999, s. 63-82
- Białostocki 1980  
– Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980

- Białostocki 1985  
 – Jan Białostocki, *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów 2*, Warszawa 1985, s. 428-432
- Białopiotrowicz 2008  
 – Wojciech Białopiotrowicz, *Zagadnienie malarstwa ikonowego w świetle teorii budowy obrazu*, „STV” 46 (2008), 1, s. 109-167
- Bieliński 1983  
 – Wojciech Bieliński, *Janusz Porycki* [w:] *Polski słownik biograficzny XXVII* (1983)
- Bastrzykowski 1930  
 – Aleksander Bastrzykowski, *Zabytki kościelnego budownictwa drzewnego w diecezji sandomierskiej*, Warszawa 1995
- Bilnik 1995  
 – Piotr Bilnik, *Napad „busytów” na Jasną Górę. Fakty – konteksty – legenda*, „SC” 15 (1995), s. 298-311
- Biskupski 1977  
 – Romuald Biskupski, *Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I połowy XVIII wieku*, „MMBLS” 23 (1977), s. 10-19
- Biskupski 1991a  
 – Romuald Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991
- Biskupski 1991b  
 – Romuald Biskupski, *Ikonen uit Polen. Oekraense ikonen uit de verzameling van het Museum Historische te Sanok. Museem voor Religieuze Kunst Uden* [katalog wystawy: 30.11.1991 – 1.03.1992], Uden 1991
- Biskupski 2003  
 – Romuald Biskupski, *O dwu wariantach przedstawienia Matki Boskiej Eleusy w sztuce ukraińskiej XVII-XIX wieku* [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2003, s. 272-287
- Bogdalski 1929  
 – Czesław Bogdalski, *Pamiętnik kościoła i klasztoru OO. Bernardynów w Leżajsku*, Kraków 1929
- Bohemia... 2006  
 – *Bohemia and Central Europe 1200-1550. The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of Stagnes of Bohemia* (wyd. 2), red. Štěpánka Chlumská, Praga 2006
- Bojaruniec 2005b  
 – Ewa Bojaruniec, *Geneza herbu gdańskiej rodziny patrycjuszowskiej von der Beków* [w:] *Komturzy, rajcy, żupani* (= Studia z dziejów średniowiecza 11), red. Błażej Śliwiński, Malbork 2005, s. 45-60
- Bolgia 2005  
 – Claudia Bolgia, *The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, Reconstructed: Lay Patronage, Sculpture and Marian Devotion in Trecento Rome*, „JWC1” 68 (2005), s. 27-72
- Borek 2000  
 – Piotr Borek, *Kamieniec Podolski w świetle przekazów diariuszowo-pamiętnikarskich XVII w.* [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miasta i regionu*, red. Feliks Kiryk 1, Kraków 2000, s. 150-180
- Borek 2001  
 – Piotr Borek, *Ukraina w staropolskich diariuszach i pamiętnikach. Bohaterowie, fortece, tradycja*, Kraków 2001
- Borkowska 1983  
 – Urszula Borkowska, *Jasna Góra w pobożności królów polskich*, „SC” 4 (1984), s. 126-146



- Borkowska 1985  
– Urszula Borkowska, *Królowie polscy a Jasna Góra od czasów Jana Kazimierza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, „SC” 6 (1985), s. 63-87
- Boskie oko... 2003  
– *Boskie oko, czyli po człowiekowi religia*, Kraków 2003
- Brandowski 1877  
– ks. Aleksander Brandowski, *Kazimierz Treter. Nieznany a wzorowy stylistyka polski XVIIgo wieku*, Poznań 1877
- Brandowski 1889  
– ks. Aleksander Brandowski, *Historia kościołów Zdzieskich i cudownych wizerunków Matki Boskiej Boreckiej na Zdzierzu*, Poznań 1889
- Brenk 2003  
– Beat Brenk, *Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der „raison d’etre” des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom’ [w:] Uomo e spazio nell’alto medioevo: Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo* 50, Spoleto 2003, s. 971-1053
- Brosig 1935  
– Alfred Brosig, *Imagines Miraculosae. Przyczynek do historii polskiej grafiki religijnej*, Poznań 1935
- Brubaker 1997  
– Leslie Brubaker, *Material Culture and the Myth of Byzantium, 750-950 [w:] Europa medievale...* 1997, s. 33-41
- Brunner 1977  
– Herbert Brunner, *Kunschätze der Münchener Residenz*, red. Albrecht Miller, München 1977
- Bryl 1999  
– Mariusz Bryl, *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki [w:] Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 28-62
- Brykowski 1972  
– Ryszard Brykowski, *Obrazki wotywe z Piotrawina [w:] Granice sztuki...1972*, s. 175-192
- Bystron 1976  
– Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, 1, Warszawa 1976
- Бушева-Давыдова 2000  
– Ирина Бушева-Давыдова, *Русский иконостаc XVII века: генезис типа и итоги эволюции [w:] Иконостаc. Происхождение – развитие – символика*, red. Алексей Лидов, Москва 2000, s. 621-650, w jęz. ang. s. 743-744
- Buschhausen 1997  
– Helmut Buschhausen, *Studien zur Mosaikikone mit dem Bild des hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid [w:] Byzanz und das Abendland...* 1997, s. 57-110
- Bylicka 2010  
– Dorota Bylicka, *Znaczenie kultu Matki Boskiej Chełmskiej w relacjach polsko-ukraińskich na pograniczu (Chełm, Łuck) [w:] Na pograniczu „nowej Europy”*, red. Magdalena Zowczak, Warszawa 2010, s. 567-579
- Bylina 1984  
– Stanisław Bylina, *Nowa dewocja, postawy wiernych i kult maryjny w Europie Środkowej późnego średniowiecza*, „SC” 5 (1984), s. 110-126
- Byzantina Europaea... 2007  
– *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. M. Kokoszko, M.J. Leszka, Łódź 2007

*Byzantine Art...* 1964

- *Byzantine Art a European Art*, red. Manolis Chatzidakis [katalog wystawy: Zappeion Exhibition Hall w Atenach, 1 kwiecień – 15 czerwiec 1964], Athens 1964

*Byzantine East, Latin West...* 1995

- *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, red. Christopher Moss and Katherine Kiefer, Princeton 1995, s. 495-500

*Byzantium...* 2004

- *Byzantium Faith and Power 1261-1557* [kat. wystawy w The Metropolitan Museum of Art, 23 marzec – 4 lipiec 2004], red. Helen C. Evans, New York 2004

*Byzantium...* 2008

- *Byzantium 330-1453*, red. Robin Cormack, Maria Vassilaki [katalog wystawy: Royal Academy of Art w Londynie, 25 październik 2008 – 22 marzec 2009], London 2008

*Byzanz und das Abendland...* 1997

- *Byzanz und das Abendland im 10. und 11. Jahrhundert*, red. Evangelos Konstantinou, Köln-Weimar-Wien 1997

## Caban 1989

- Wiesław Caban, *Z dziejów powstania styczniowego w rejonie Gór Świętokrzyskich*, Kraków 1989

## Cameron 1975

- Averil Cameron, *The Byzantine Sources of Gregory of Tours*, „JTS”, XVI (1975), s. 421-427

## Cameron 1978

- Averil Cameron, *The Theotokos in Sixth-Century Constantinople*, „JTS” XXIX (1978), s. 79-108

## Cameron 1979a

- Averil Cameron, *The Virgin's Robe: An episode in the history of early seventh-century Constantinople*, „Byzantion” 49 (1979), s. 42-56

## Cameron 1979b

- Averil Cameron, *Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium*, „Past and Present”, nr 84 (VIII, 1979), s. 3-35

## Cameron 1981

- Averil Cameron, *Images of Authority: Élités and Icons in the Late Sixth-Century Byzantium, Byzantium and the Classical Tradition. University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies, 1979*, red. M. Mullett, R. Scott, Birmingham 1981

## Cameron 1992

- Averil Cameron, *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation*, „SCH” 28 (1992), s. 1-42

## Cameron 1998

- Averil Cameron, *The Mandylion and Byzantine Iconoclasm* [w:] *The Holy Face and the Paradox of Representation*, red. Herbert Kessler, Gerhard Wolf (= Villa Spelman Coloquia 6), Bologna 1998, s. 33-54

## Carr 1997

- Annemarie Weyl Carr, *Icon with the Enthroned Virgin Surrounded by Prophets and Saints* [w:] *The Glory of Byzantium...* 1997, kat. i il. 244

## Carr 2000

- Annemarie Weyl Carr, *The Mother of God in Public* [w:] *Mother of God...* 2000, s. 325-337

- Carr 2002  
– Annemarie Weyl Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*, „DOP” 56 (2002), s. 75-92
- Castro 2004  
– E. de Castro, *Der Tragaltar von Agrigent [w:] Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert* [katalog wystawy w: Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, 31 marzec – 13 czerwiec 2004; Palermo, Palazzo dei Normanni 17 grudzień – 10 marzec 2004], Wien 2004
- Cecchelli 1930  
– Carlo Cecchelli, *Santa Maria in Trastevere*, Roma 1930
- Cellini 1950  
– Pico Cellini, *Una Madonna molto antica*, „Proporzioni”, III (1950), s. 1-6
- Cerkiew – wielka tajemnica... 2001  
– *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI do 1917 roku ze zbiorów polskich*. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień – sierpień 2001, wstęp: Stanisław Pasiciel, Gniezno 2001
- Chadwick 1974  
– Henry Chadwick, *John Moschus and his Friend Sophronius the Sophist*, „JTS”, XXV (1974), s. 65-66
- Chadwick 2004  
– Henry Chadwick, *Kościół w epoce wczesnego chrześcijaństwa* [wyd. w jęz. ang. 1967, 1993], tłum. Andrzej Wypustek, Warszawa 2004
- Charkiewicz 2000  
– *Ikony Matki Bożej*, zebrał, przeł. i oprac. Jarosław Charkiewicz, Hajnówka 2000
- Charkiewicz 2007  
– ks. Jarosław Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikonografia Matki Bożej w Prawosławiu*, Warszawa 2007
- Chatzidakis M. 1969  
– Manolis Chatzidakis, *Considérations sur la Peinture Postbyzantine en Grèce [w:] Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes II*, Sofia 1969, s. 705-714
- Chatzidakis N. 1988  
– Nano Chatzidakis, *Icon Painting in Crete during the Fifteenth and Sixteenth Centuries [w:] Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 48-50
- Chatzidakis N. 1995  
– Nano Chatzidakis, *A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens [w:] Byzantine East, Latin West...* 1995, s. 495-500
- Chatzidakis N. 2001  
– Nano Chatzidakis, *Ikonen die Sammlung Velimezis*, Athen 2001
- Chatzidakis N. 2005  
– Nano Chatzidakis, *A Byzantine icon of the dexiokratousa Hodegetria from Crete at the Benaki Museum [w:] Images of the Mother of God...* 2005, s. 337-356
- Chatzidakis N. 2006  
– Nano Chatzidakis, *The Character of the Velimezis Collection [w:] Adoration and Passion. Icons from the Velimezis Collection*, London 2006
- Chmarzyński 1929  
– Gwido Chmarzyński, *J. Kłos: Wilno – przewodnik krajoznawczy – M. Skrudlik: W sprawie twórcy obrazu N. M. P. Ostrobramskiej – P. Śledziewski: Cudowny obraz*

- N. M. P. Ostrobramskiej* – *J. Remer: Madonna warowni wileńskiej*, „PHS” I (1929), s. 47-49
- Chmiel 1917  
– Adam Chmiel, *Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1917
- Chomik 2004  
– Piotr Chomik, „*Księgi cudów*” ikon *Matki Boskiej z obszaru Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Barok” XI/2 (22) 2004, s. 145-162
- Христианские реликвии...* 2000  
– *Христианские реликвии в московском Кремле. Christian relics in the Moscow Kremlin*, red. Alexei Lidov, Москва 2000
- Christus und Maria...* 1992  
– *Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle*, red. Ines Dresel, Dietmar Lüdke, Horst Vey [katalog wystawy 6 czerwiec – 20 wrzesień 1992 w Staatliche Kunsthalle Karlsruhe], Karlsruhe 1992
- Chrzanowski, Kornecki 1970  
– Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Wota srebrne. Z badań nad sztuką sarmatyzmu w Polsce*, „BHS” XXXII (1970), 2
- Chrzanowski 1984  
– Tadeusz Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984
- Chrzanowski, Kornecki 1985  
– Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Program ideowy koron władysławowskich*, „SC” 6 (1985), s. 47-61
- Chrzanowski, Kornecki 1988  
– Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Złotnictwo toruńskie*, Warszawa 1988
- Chrzanowski 1992  
– Tadeusz Chrzanowski, *Wschód i Zachód w kulturze polskiej. Kierunki i postawy* [w:] *Między Wschodem a Zachodem 3. Kultura artystyczna*, red. Tadeusz Chrzanowski, Lublin 1992 (= *Dzieje Lubelszczyzny* 6), red. Jerzy Kłoczowski
- Chrzanowski 1993  
– Tadeusz Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993
- Chrzanowski 1995  
– Tadeusz Chrzanowski, *Portret staropolski*, Warszawa 1995
- Chrzanowski 2001  
– Tadeusz Chrzanowski, „*Uniwersytecka*” ikona w *Kowalowicach* [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, red. Wojciech Bałus i in., Kraków 2001
- Ciarrocchi, Mori 1960  
– Arnaldo Ciarrocchi, Ermanno Mori, *Le tavolette votive Italiano*, Udine 1960
- Ciara 1990  
– Stefan Ciara, *Senatorowie i dygnitarze koronni w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990
- Cieślak 1983  
– Katarzyna Cieślak, *Luterańskie epitafia obrazowe w kościołach Gdańska (1556-1680)*, „BHS” 45 (1983), 3-4, s. 293-310
- Cieślak 1997  
– Katarzyna Cieślak, *Sztuka reformacji 1557-1793* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje*. Katalog wystawy maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997

- Cieślak 2000  
– Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą*, Wrocław 2000
- Ciggaar 1995  
– Krijnie Ciggaar, *Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55'*, „REB” 53 (1995), s. 117-40
- Constantoudaki-Kitromilides 1988  
– Maria Constantoudaki-Kitromilides, *Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 51-53
- Cormack 1985  
– Robin Cormack, *Writing in Gold: Byzantine society and its icons*, London 1985
- Cormack 1999 [1997]  
– Robin Cormack, *Malowanie duszy: ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. [z ang.] Krzysztof Kwaśniewicz, Kraków 1999 [oryg.: *Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997]
- Corrie 2005  
– Rebecca W. Corrie, *The Kahn and Mellon Madonnas and their place in the history of the Virgin and Child Enthroned in Italy and the East* [w:] *The Images of the Mother of God...* 2005, s. 293-303
- Cotsonis 1995  
– John A. Cotsonis, *Byzantine figural processional crosses*, [katalog wystawy 23.09.1994 – 29.01.1995], Washington 1995
- Cotsonis 2000  
– John Cotsonis, *The Virgin and Justinian on Seals of the Ekklesiekdikoi of Hagia Sophia*, „DOP” 56 (2002), s. 41-55
- Cudowny obraz 1937  
– *Cudowny obraz Matki Boskiej w Gudohaju*, „Dziennik Wileński”, 6 lipca 1937, nr 183
- Cutler 1981  
– Anthony Cutler, *Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, „Medievalia” 7 (1981), s. 41-77
- Cutler 1994  
– Anthony Cutler, *La 'questione bizantina' nella pittura italiana: Una vision alternativa della 'maniera greca'* [w:] *La pittura in Italia: L'altomedioevo*, red. C. Bertelli, Milan 1994, s. 335-54
- Cutler 1995  
– Anthony Cutler, *From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750*, „DOP” 1995 (49), s. 240-248
- Cutler 2002  
– Anthony Cutler, *The Freising Hodegetria and the Relation of Western European to Byzantine Ivory Carving in the Tenth and Eleventh Centuries* [w:] *Diözesan Museum Freising. Die Freisinger Hodegetria*, red. Sylvia Hahn, Freising 2002, s. 9-11
- Curtius 2005 [1948]  
– Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 2005; oryg. w jęz. niem.: *Europäische Literatur Und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948
- Czarnowski 1992  
– Stefan Czarnowski, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego* [w:] *idem, Kultura*, Warszawa 1958
- Czermiński 1910  
– ks. Marcin Czermiński T. J., *Historia obrazu Matki Boskiej Jurowickiej w kościele św. Barbary w Krakowie*, Kraków 1910

- Czerska 1995  
– Danuta Czerska, *Dymitr Samozwaniec*, Wrocław 1995 (wyd. 2 – 2004)
- Częstochowa 2005  
– *Częstochowa. Dzieje miasta i klasztoru jasnogórskiego 1, okres staropolski*, red. Feliks Kiryk, Częstochowa 2005
- Czołowski 1930  
– Aleksander Czołowski, *Ikonoografia wojenna Jana III*, Warszawa 1930
- Czyżewski, Walanus, Walczak 2009  
– Krzysztof Czyżewski, Wojciech Walanus, Marek Walczak, *Nagrobek sufragana płockiego Piotra Lubarta w kościele mariackim w Krakowie*, „RK” LXXV (2009), s. [11]–41
- Чудовец 2006  
– А.А. Чудовец, *Каталог средневековой мелкой пластики*, Москва 2006
- Чудотворна ікона... 2003  
– *Чудотворна ікона холмської Богородиці. Повернення з небуття*, tekst: Олена Романюк, Луцьк 2003
- Чудотворная икона... 1996  
– *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, Москва 1996
- Чудотворні ікони  
– *Чудотворні ікони* [folder z luźnymi reprodukcjami ikon cudownych opisanych na rewersie], red. Наталія Ільків, Львів b.d.
- Czyżewski, Walczak 2008  
– Krzysztof Czyżewski, Marek Walczak, *Uwagi o zastosowaniu srebra w sztuce Rzeczypospolitej* [w:] *Ars Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008
- Ćirković 1992  
– S. Ćirković, *I Serbi nel Medioevo*, Milano 1992
- Darrouzés 1968  
– Jean Darrouzés, *Les discours d'Euthyme Tornikès (1200-1205)*, „REB” 26 (1968)
- Davis 2006  
– Charles Davis, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München 2006  
([http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/270/pdf/Davis\\_2006.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/270/pdf/Davis_2006.pdf))
- Dąb-Kalinowska 1973  
– Barbara Dąb-Kalinowska, *Krakowska ikona mozaikowa*, „BHS” (1973), nr 2, s. 115-124
- Dąb-Kalinowska 1980  
– Barbara Dąb-Kalinowska, *Ikona Matki Boskiej Smoleńskiej w kościele Dominikanów w Gdańsku. Problem kultu i funkcji* [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. Konstanty Kalinowski, Poznań 1980
- Dąb-Kalinowska 1990  
– Barbara Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII-XIX wieku*, Warszawa 1990
- Dąb-Kalinowska 2000  
– Barbara Dąb-Kalinowska, *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego* [w:] *eadem, Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 123-138
- Dąbrowska 1987  
– Elżbieta Dąbrowska, *La relique de la Vraie Croix appartenant à Manuel Commène*, „BSNAF”, 1987, s. 91-110

- Dąbrowska 1991  
– Elżbieta Dąbrowska, *Królów polskich relikwiarz koronacyjny Krzyża Świętego* [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, Warszawa, 1991, s. 67-89
- Dąbrowska 1997  
– Elżbieta Dąbrowska, *Deux notes sur la croix appartenant a Manuel Commene*, „CCM”, 40 (1997), s. 253-259
- Dąbrowska 2008  
– Elżbieta Dąbrowska, *Groby, relikwie i insignia. Studia z dziejów mentalności średniowiecznej* (= *Collectio archaeologica historia et ethnologica VII*, red. Andrzej Janeczek), Warszawa 2008
- Dąbrowska 1986  
– Małgorzata Dąbrowska, *Bizancjum, Francja i stolica Apostolska w drugiej połowie XIII wieku* (= *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica 27*), Łódź 1986
- Dąbrowski 1999  
– Janusz Dąbrowski, *Stefan Czarniecki...* 1999, s. 11-31
- De Blauuw 1994  
– Sible de Blauuw, *Das Pantheon als christlicher Tempel* [w:] *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag* („Boreas” 17), Münster 1994, s. 13-26
- Dekański 1999  
– Dariusz Aleksander Dekański, *Początki zakonu dominikanów prowincji czesko-polskiej*, Gdańsk 1999
- Декоративно-прикладное искусство...* 1996  
– *Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI-XV века*, red. Ирина А. Стерлигова, Москва 1996
- Deluga 1993a  
– Waldemar Deluga, *W kręgu cerkwi prawosławnej i kościoła greckokatolickiego XVII – XVIII w.* [katalog wystawy w Dziale Sztuki Dawnej w Chełmie, kwiecień – maj 1993], Chełm 1993
- Deluga 1993b  
– Waldemar Deluga, *The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe*, „PQ” X (1993), s. 219-231
- Deluga 1994  
– Waldemar Deluga, *W kręgu sztuki Kościoła Wschodniego. Metoda porównawcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI-XVII wieku* [w:] *Polska-Ukraina...* 1994, s. 327-334
- Deluga 1996a  
– Waldemar Deluga, *The Influence of Dutch Graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine, 1600-1750*, „RÉSEE” 34 (1996), 1-2, s. 5-26
- Deluga 1996b  
– Waldemar Deluga, *Un triptyque italo-crétois des collections du Musée National de Varsovie*, „BMNV” XXXVI (1996), nr 3-4, s. 14-33
- Deluga 2003  
– Waldemar Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej* (= *Biblioteka Tradycji Literackich XXI*), Kraków 2003
- Deluga 2008  
– Waldemar Deluga, *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*, Kraków 2008

- Deluga 2009  
 – Waldemar Deluga, *Ikona Matki Boskiej Chełmskiej – palladium Rzeczypospolitej* [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 69-86
- Dembowski 1963  
 – Peter F. Dembowski, *La chronique de Robert de Clari. Étude de la langue et du style*, Toronto 1963
- Demus 1960  
 – Otto Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Harvard 1960
- Demus 1970  
 – Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970
- Der Nersessian 1960  
 – Sirarpie Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, „DOP” 14 (1960), s. 69-86
- Derwich 1992  
 – Marek Derwich, *Pacyfikal koronacyjny królów polskich*, „KH” 4, 1992, s. 11-20
- Die Ottonen* 2002  
 – *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, red. K.G. Beuckers, J. Cramer, M. Imhof, Petersberg 2002
- Diözesanmuseum Freising* 1984  
 – *Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol 12. bis 18. Jahrhundert* (= Schriften des Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising) 2, red. F. Fahr, H. Ramisch, P.B. Steiner, Freising 1984
- Djurić 1961  
 – Vojislav J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, wstęp Svetozar Radojčić, Belgrade 1961
- Дмитрух 2008  
 – о. Севастіян Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”. Частина 2. У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008
- Дневникъ... 1821-1832*  
 – *Дневникъ визитатора Доминиканскихъ монастырей Сѣверо-Западнаго края за 1821-1832 гг.* [w:] *Археографическій Сборникъ документовъ къ исторіи Сѣверо-Западной Руси* 14, Вильна 1904, s. 126-200
- «Do piękna...» 2003  
 – «Do piękna nadprzyrodzonego». *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, grekokatolickiego*, t. 1: *Referaty*, red. Krystyna Mart, Chełm 2003
- Dobrowolska 2007  
 – Katarzyna Dobrowolska, *Madonna zapłakana*, „Niedziela” (edycja kielecka) 30 (2007)  
[http://www.niedziela.pl/artukul\\_w\\_niedzieli.php?doc=ed200730&nr=10](http://www.niedziela.pl/artukul_w_niedzieli.php?doc=ed200730&nr=10)
- Dobrowolski, Szramek 1937  
 – Tadeusz Dobrowolski, Emil Szramek, *Obrazy Matki Boskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, Katowice 1937
- Dobrzeński 1997  
 – Tadeusz Dobrzeński, *Hagia Maria – Theotokos w sztuce wczesnochrześcijańskiej (zagadnienia wybrane)* [w:] *Maryja w tajemnicy Chrystusa*, red. Stanisław Celestyn Napiórkowski, ks. Stanisław Longosz, Niepokalanów 1997, s. 140-164



- Dobschütz 1889  
– Ernst Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig 1899
- Dobschütz 1900  
– Ernst Dobschütz, „Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus”, *„ZfWT”* XLIII (1900), s. 422-486
- Dola 2007  
– ks. Kazimierz Dola, *Władysław Opolczyk jako książę opolski* [w:] *Książę Władysław... 2007*
- Drandaki 2002a  
– Anastasia Drandaki, *Greek Icons. 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection*, Athens-Milano 2002
- Drandaki 2002b  
– Anastasia Drandaki, *Double-sided amulet with the miraculous healing of the Woman with an Issue of Blood and the Crucifixion* [poz. kat. 659, w:] *Everyday Life in Byzantium... 2002*, s. 485
- Drijvers 1998  
– Han J. W. Drijvers, *The Image of Edessa in the Syriac Tradition* [w:] *The Holy Face... 1998*, s. 13-31
- Dudek 2007  
– Jarosław Dudek, *Tryumf i asceza: Ideowa wymowa miejsca grobu Bazylego II (976-1025)* [w:] *Środowisko pośmiertne... 2007*, s. 149-156
- Dydała, Wierchosławski 1990  
– Jerzy Dydała Jerzy, Szczepan Wierchosławski, *Nawra Kruszyńskich i Szczanieckich. Studium z dziejów szlachty i ziemiaństwa ziemi chełmińskiej*, Toruń 1990
- Dygo 1983  
– Marian Dygo, *Nowe spojrzenie na zamek w Malborku*, „KMW”, nr 4 (162), 1983
- Dygo 1987  
– Marian Dygo, *O kulcie maryjnym w Prusach Krzyżackich w XIV-XV wieku*, „ZH” 52 (1987), z. 2, s. 5-38
- Dzieduszycki 1853  
– Maurycy Dzieduszycki, *Zbigniew Oleśnicki, II*, Kraków 1853
- Ebersolt 1951  
– Jean Ebersolt, *Constantinople, recueil d'études, d'archéologie et d'histoire*, Paris 1951
- Effenberger 1993  
– Arne Effenberger, *Byzantinische Kunstwerke im Besitz deutscher Kaiser, Bischöfe, und Klöster im Zeitalter der Ottonen* [w:] *Bernward von Hildesheim... 1993*, 1, s. 145-159
- Efremov 2002  
– Alexandru Efremov, *Icoane Românești*, București 2002
- Eikon staroobrzędowy... 2008*  
– *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII-XVIII wieku”, 17-19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, Joanna Tomalska (= Szamotulskie Zeszyty Muzealne 2), Szamotuły 2008
- Erika 2008  
– Papp Faber Erika, *Égi Édesanyánk könnyei. Tizenkét könnyező Mária-kép a Kárpát-medencében*, Budapest 2008

*Europa medievale...* 1997

- *Europa medievale e mondo bizantino. Contatti effettivi e possibilita di studi comparati*, red. G. Arnaldi, G. Cavallo (= Nuovi Studi Storici), Roma 1997

Евсеева, Шведова 1996

- Л.М. Евсеева, М.М. Шведова, *Афонские списки „Богоматери Португиссы” и проблема подобиия в иконописи*, [w:] *Чудотворная икона...* 1996

*Everyday Life in Byzantium...* 2002

- *Everyday Life in Byzantium* [katalog wystawy: *Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium*, Thessaloniki, Muzeum Archeologiczne: 10.2001 – 01.2002], wyd. Demetra Papanikola-Bakirtzi, Athens 2002

Fabiański 2008

- Marcin Fabiański, *Urbs Celebrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. Andrzej Grzybkowski, Zdzisław Żygulski jun., Teresa Grzybkowska, Kraków 2008

Fajt 2006a

- Jiří Fajt, *Karel IV. 1316-1378. Od napodobeni k novemu cisarskemu stylu* [w:] *Karel IV* 2006, s. 41-75

Fajt 2006b

- Jiří Fajt, 46. *Mistr Theodorik (?), Madona Ara Coeli* [hasło katalogowe, w:] *Karel IV* 2006, s. 157-158

Fajt 2006c

- Jiří Fajt, 46. *I Mistr Třeboňského oltáře s dilonou, Madona Ara Coeli* [dane katalogowe, w:] *Karel IV* 2006, s. 158

Falniowska-Gradowska 1997

- Alicja Falniowska-Gradowska, *Testamenty szlachty krakowskiej XVII-XVIII* (= Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego 86), Kraków 1997

Fankidejski 1880a

- ks. Jakub Fankidejski, *Obrazy cudowne i miejsca w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880

Fankidejski 1880b

- ks. Jakub Fankidejski, *Utracone kościoły i kaplice w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1880

Filarska 1999

- Barbara Filarska, *Archeologia chrześcijańska zachodniej części Imperium Rzymskiego*, Warszawa 1999

Filipiak 1975

- ks. Marian Filipiak, *Struktura Księgi Kobeleta. Próba rozwiązania (II)*, „RTK” XXII (1975), z. 1, s. 5-14

Fowden 1999

- Elizabeth Key Fowden, *The barbarian plain. Saint Sergius between Rome and Iran*, Los Angeles 1999

Franklin, Shepard 1996

- Simon Franklin, Jonathan Shepard, *The Emergence of Rus 750-1200*, London, New York 1996

Franklin 2002

- Simon Franklin, *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950-1300*, Cambridge 2002

Freedberg 1977

- David Freedberg, *The structure of Byzantine and European Iconoclasm* [w:] *Iconoclasm...* 1977, s. 165-177

- Freedberg 2005  
– Dawid Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Kraków 2005
- Freidenberg 2007  
– Olga Freidenberg, *Obraz i pojęcie*, przekł. i posłowie Bogusław Żyłko, Gdańsk 2007
- Frejlich 2000  
– Andrzej J. Frejlich, *Problem obrazu religijnego w protestancko-katolickiej dyskusji na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej w XVI-XVII wieku [w:] Sztuka ziem wschodnich...* 2000, s. 273-281
- Fridrich 1903-1911, t. 1-4 [2008]  
– ks. Alojzy Fridrich, *Historje cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, Kraków 1903-1911, reprint 2008
- Frolow 1944  
– Anatole Frolow, *La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine*, „RHR”, 127 (1944), s. 61-127
- Frolov 1946  
– Anatole Frolov, *Le „Znamenie” de Novgorod*, „RES” 24 (1948), s. 45-72
- Gacek 1992  
– Jerzy Gacek, *Medaliki religijne – tradycja i kult [w:] Od wieków w historię wpisała...* 1992, s. 85-90
- Gach 1984  
– Piotr Paweł Gach, *Symposium na temat „Paulini w Polsce i jasnogórski ośrodek kultu maryjnego do połowy XVII wieku”*, „SC” 1984, s. 471-487
- Gadomski 1975  
– Jerzy Gadomski, *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, „SPKNO PAN w Krakowie” 19/1 (1975)
- Gadomski 1981  
– Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981
- Gadomski 1986  
– Jerzy Gadomski, *Imagines Beate Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „FHA” XXII (1986), s. 29-48
- Gadomski 1988  
– Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988
- Gadomski 1995  
– Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995
- Gadomski 1998  
– Jerzy Gadomski, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskiej Hodegetrii z wieku XV*, „FHA” SN 4 (1998), s. 217-224
- Gadomski 2001  
– Jerzy Gadomski, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV [w:] Ars graeca – ars latina...* 2001, s. 323-330
- Gadomski 2009  
– Jerzy Gadomski, *Malarstwo tablicowe Małopolski 145-1540. Addenda*, „FHA” 12 (2009), s. 55-65
- Gadomski 2010  
– Jerzy Gadomski, *O tryptyku z Hodegetrią w Trzemeśni [w:] Amicissima...* 2010, s. 51-59

- Galicka, Sygietyńska 1980  
 – Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, „Hodegetria” z Błędowa, „BHS” 42 (1980), s. 35-44
- Gallistl 1997  
 – Bernhard Gallistl, *Byzanz-Rezeption und Renovatio-Symbolik in der Kunst Bernwards von Hildesheim* [w:] *Byzanz und das Abendland im 10. und 11. Jahrhundert*, red. E. Konstantinou, Cologne 1997, s. 129-60
- Gallo 1967  
 – Rodolfo Gallo, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Venezia-Roma 1967
- Gamulin 1991  
 – Grgo Gamulin, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti hrvatske*, Zagreb 1991
- Garrison 1949  
 – Edward B. Garrison, *Romanesque panel painting. An illustrated index*, Florenz 1949
- Gawryś, Garlicki, Osiński 1912  
 – T. Gawryś, A. Garlicki, K.M. Osiński, *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemysłu*, „RP” 1 (1912), s. 85-125
- Gąsowska 1979  
 – Eligia Gąsowska, *Bizancjum a ziemie północno-zachodnio-słowiańskie we wczesnym średniowieczu. Studium archeologiczne*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979
- Geografia i sacrum...* 1-2 (2005)  
 – *Geografia i sacrum. Profesorowi Antoniemu Jackowskiemu w 70. rocznicę urodzin* 1-2, red. B. Domański, S. Skiba, Kraków 2005
- Gero 1974  
 – Stephen Gero, *Notes on Byzantine Iconoclasm in the Eighth Century*, „Byzantion” XLIV (1974), s. 23-42
- Gębarowicz 1986  
 – Mieczysław Gębarowicz, *Mater Misericordiae-Pokrow-Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1986
- Гелітович 2008  
 – Марія Гелітович, *Святий Миколай із житієм. Ікони XV-XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008
- Giemza 1999  
 – Jarosław Giemza, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku* [w:] *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*, Łańcut 1999
- Gieysztor 1997  
 – Aleksander Gieysztor, *Słowiańskie wierzenia tradycyjne i chrystianizacja Rusi: zmiana i kontynuacja*, [w:] *Chrześcijaństwo Rusi kijowskiej, Białorusi, Ukrainy i Rosji (X-XVII wiek)*, red. J. Kłoczowski, Kraków 1997
- Gil 2003  
 – Andrzej Gil, *Cerkwie Sokala w XVII-XVIII w. Z dziejów architektury sakralnej diecezji chełmskich Kościoła wschodniego* [w:] «Do piękna...» 2003, s. 116-126
- Gil 2005  
 – Andrzej Gil, *Chełmska diecezja unicka 1596-1810. Dzieje i organizacja* (= Studia i materiały do dziejów chrześcijaństwa wschodniego w Rzeczypospolitej 1, red. Jerzy Kłoczowski, Andrzej Gil), Lublin 2005
- Gil 2009  
 – Andrzej Gil, *W kręgu dziejów i kultury Kościołów wschodnich w Rzeczypospolitej*, Siedlce 2009

- Główka 2004a  
– Dariusz Główka, *Majątek osobisty duchowieństwa katolickiego w Koronie w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2004
- Główka 2004b  
– Dariusz Główka, *Testamenty i inwentarze pośmiertne mienia duchownych katolickich w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku jako źródło do badań pobożności indywidualnej*, „Barok” XI/2 (22) 2004, s. 89-96
- Gnutova, Zotova 2000  
– Svetlana Vera Gnutova, E.Y. Zotova, *Crosses. Icons. Hinged Icons. Artifacts cast from Brass 11th-Early 20th Century from the Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art*, Moscow 2000
- Godfrey 1980  
– John Godfrey, *The Unholy Crusade*, Oxford 1980
- Goetel 1952  
– Maria Goetel, *Nieznana ikona szkoły moskiewskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Sprawozdania i Rozprawy” 1951 (Kraków 1952), s. 267-294
- Gogola 2008  
– o. Zdzisław Gogola, *Rys historyczny bazyliki Franciszkanów w Krakowie* [w:] *Studia* 2008, s. 25-43
- Golonka 1984  
– Jan Golonka ZP, *Prace konserwatorskie nad cudownym obrazem Matki Bożej Jasnogórskiej*, „SC” 5 (1985), s. 69-85
- Golonka 1991a  
– Jan Golonka, *Dzieje konserwacji cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej od XIV do XX wieku* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 123-150
- Golonka 1991b  
– Jan Golonka, *Królewsko-kanclerska fundacja hebanowo-srebrnego ołtarza* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 221-240
- Golonka 1991c  
– Jan Golonka, *Giovanni Battista Gisleni autorem projektu jasnogórskiego ołtarza* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 255-286
- Golonka 1991d  
– Jan Golonka, *Rzeźby srebrne ołtarza maryjnego na Jasnej Górze i ich twórcy* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 335-404
- Golonka 1996  
– Jan Golonka, *Ołtarz jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Częstochowa 1996
- Golonka, Żmudziński 2000  
– Jan Golonka, Jerzy Żmudziński, *Skarbiec Jasnej Góry*, Jasna Góra 2000
- Gomulanka 1993  
– Stanisława Gomulanka, *O nieznannej Hodegetrii z regionu jasielskiego*, „RH” 41 (1993), z. 4, s. 142-148
- Gouma-Peterson 1988  
– Thalia Gouma-Peterson, *The Icon and Cultural Identity after 1453* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 64-67
- Grabar 1931  
– André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931
- Grabar 1968  
– André Grabar, *Christian Iconography – a study of its Origins*, Washington 1968

- Grabar 1975  
– André Grabar, *Les Revêtements en Or et en argent des Icones Byzantines du Moyen Age*, Venise 1975
- Grabarczyk, Kowalska-Pietrzak, Nowak 2003  
– Tadeusz Grabarczyk, Anna Kowalska-Pietrzak, Tadeusz Nowak, *Dzieje miasta do końca XVI wieku* [w:] *Łęczyca. Dzieje miasta w średniowieczu i w XX wieku. Suplement do monografii miasta*, red. Jan Szymczak, Łęczyca-Łódź 2003
- Grabek 2000  
– ks. Antoni Grabek, *Dzieje parafii Dzierzgow*, „WZH” 10 (2000), s. 19-28
- Gradowski 1998  
– Michał Gradowski, *Znaki złotnicze we wschodniej Polsce, na Litwie i Białorusi* [w:] *Złotnictwo na Lubelszczyźnie. Materiały z sesji pod red. Zbigniewa Nestorowicza. 7 marca 1998*, Lublin 1998
- Gradowski, Pielas 2006  
– Michał Gradowski, Magdalena Pielas, *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie, I-II*, Warszawa 2006
- Graff 2008  
– Tomasz Graff, *Episkopat monarchii jagiellońskiej w dobie soborów powszechnych*, Kraków 2008
- Grisar 1907  
– Hartmann Grisar, *L'immagine Acheiropita del Salvatore*, „Civiltà Cattolica” 1907
- Grisar 1908  
– Hartmann Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg im Breisgau 1908
- Gronek 2001a  
– Agnieszka Groniek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie* [w:] *Ars Graeca. Ars Latina...* 2001, s. 231-244;
- Gronek 2001b  
– Agnieszka Groniek, *On the dependence of western Russian passion presentations on the western graphics in the 16th to 18th centuries*, „Vostočnoevropejskij Archeologičeskij Žurnal: Byzantine Studies” 3(2001) – [www.archaeology.kiev.ua/byzantine](http://www.archaeology.kiev.ua/byzantine)
- Grotowski 2006  
– Piotr Grotowski, *Kształtowanie się toposu ikony ranionej a judaizm i islam*, „Portolana. Studia Mediterranea” 2 (2006), s. 127-145
- Grumel 1931  
– Vincent Grumel, *Le 'miracle habituel' de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople*, „EO” 30 (1931), s. 129-46
- Grybów... I-III  
– *Grybów. Studia z dziejów miasta i regionu I-III*, red. Danuta Quirini-Popławska, Kraków 1992-1995
- Grządziela 1994  
– Romualda Grządziela, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w.* [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, red. Jerzy Czajkowski, Sanok 1994
- Grzybkowski 1990  
– Andrzej Grzybkowski, *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów śląskich (XII-XIV w.)*, Warszawa 1990, s. 134-135

- Grzybkowski 1997  
– Andrzej Grzybkowski, *Geneza kolosa malborskiego* [w:] *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997
- Gumińska 2008  
– Bronisława Gumińska, *Galeria „Sztuka Cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”*. Przewodnik, Kraków 2008
- Gumińska 2010  
– Bronisława Gumińska, *Ikony od XV do XVIII wieku* [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja Książąt Czartoryskich* (= Arcydzieła malarstwa), red. nauk. Janusz Wałek, Dorota Dec, Warszawa 2010, s. 430-461
- Hadamik i in. 2007  
– Czesław Hadamik, Dariusz Kalina, Adam Malicki, Edward Traczyński, *Gmina Radków* (= Dzieje i zabytki małych ojczyzn 6, red. Roman Mirowski), Kielce 2007
- Halecki 1932  
– Oskar Halecki, *La Pologne et l'empire byzantin*, „Byzantion” 7 (1932), s. 41-67
- Hallam, Everard 2006 [1980]  
– Elizabeth M. Hallam, Judith Everard, *Francja w czasach Kapetyngów 987-1328*, tłum. Urszula Kowalczyk, Warszawa 2006 [oryg.: *Capetian France 987-1328*, I wyd. 1980]
- Hamilton, Brooks 1899  
– Frederic John Hamilton, Ernest Walter Brooks, *The Syriac Chronicle known as that of Zachariah of Mitylene*, London 1899
- Hamman 1989  
– Adalbert Hamman, *Życie codzienne w Afryce Północnej w czasach św. Augustyna*, przeł. Marzena Stafiej-Wróblewska, Elżbieta Sieradzińska, Warszawa 1989
- Haratym 1999  
– Andrzej Haratym, *Czarniecy w XVII wieku* [w:] *Stefan Czarniecki...* 1999, s. 159-196
- Haustein 1989  
– Eva Haustein, *Die russischen Heiligen und ihre Viten* [w:] *1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus' 988-1988. Russische Heilige in Ikonen* [katalog wystawy w Museen der Stadt Recklinghausen w dn. 20 XI 1988 – 15 I 1989]
- Helytowycz 2003  
– Maria Helytowycz, *Ikony XV-XVI wieku z Betza (w kolekcji Muzeum Narodowego we Lwowie)* [w:] «Do piękna...» 2003, s. 60-79
- Henry 1976  
– Patrick Henry, *What was the Iconoclast Controversy all about?*, „Church History” XLV (1976)
- Herrin 2009 [2007]  
– Judith Herrin, *Bizancjum. Niezwykłe dziedzictwo średniowiecznego imperium*, przeł. Norbert Radomski, Poznań 2009 [z jęz. ang.: *Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire*, 2007]
- Himka 2009  
– John Paul Himka, *Last Judgement Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009
- Hirsch 1843  
– Theodor Hirsch, *Die Ober- Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzig*, 1, Danzig 1843
- Hirszenberg 1970  
– Beata Hirszenberg, *Ikona dwustronna: Matka Boska Hodegetria i Św. Mikołaj (?)*, „MMBLS” 11 (1970), s. 60-61

Hledíková 2004

- Zdeňka Hledíková, *Svatovítská mozaika. Úvahy nad jejím původem, účelem a místem ve vývoji užití obrazů* (*The St.Vitus mosaic. Paper on its source, goal and room in the development in use of images*) [w:] *Verba in imaginibus. Františku Šmabelovi k 70 narozeninám*, P. Sommer, M. Nodl, Praha 2004, s. 43-60

*Holy Image, Holy Space...* 1988

- *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece* [zbiór studiów i katalog wystawy objazdowej w muzeach amerykańskich, 1988-1990], komitet organizacyjny: Manolis Chatzidakis i in., Athens 1988

*Holy Women...* 1996

- *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation* (= Byzantine Saints' Lives in Translation 1), red. Alice-Mary Talbot, Dumbarton Oaks 1996

Hołyński 1877

- ks. O. Hołyński, *Korespondencja „Wiadomości Kościelnych”* [w:] „WK” 5 (Lwów 1877), nr 16, s. 123-125

Horn 2006

- Cornelia B. Horn, *Asceticism and Christological Controversy in Fifth-Century Palestine. The Career of Peter the Iberian*, Oxford 2006

Horníčková 1998

- Kateřina Horníčková, *The Power of the Word and the Power of the Image. Towards an Anthropological Interpretation of Byzantine magical Amulets*, „Byzantinoslavica”, 59 (1998), z. 2, s. 239-246

Horsthemke 1996

- Stefan A. Horsthemke, *Das Bild im Bild in der italienischen Malerei. Zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, Münster 1996

Hościłowicz 2000

- Janina Hościłowicz, *Z przeszłości kościoła parafialnego w Strabli*, „BKWP”, z. 6 (2000), s. 7-68

Hurbanič 2007

- Martin Hurbanič, *Avarské obliehanie Konštantínopolu roku 626 v byzantskej hagiografii*, „ZSNM”. *Archeológia. SUPPLEMENTUM 2: Byzantská kultúra a Slovensko. Zborník štúdií*, Bratislava 2007, s. 33-40.

Hvlsen 1927

- Christian Hvlsen, *Le chiese di Roma nel medio evo*, Firenze 1927

*Iconoclasm* 1977

- *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, March 1975*, red. Anthony Bryer, Judith Herrin, Birmingham 1977

*Ikanapis* 1994

- *Ikanapis Belarusi XV-XVIII stagoddzja*, red. N.F. Vysockaja, Minsk 1994

*Икона и образ...* 2007

- *Икона и образ, иконичность. Сборник статей*, red. Валерий Лепехин, Москва 2007

*Ikony* 2004

- *Ikony: Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Aleksandra Sulikowska, Warszawa 2004

*Иконы Великого Новгорода...* 2008

- *Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. Novgorod the Great Icons of 11 – early 16<sup>th</sup> Centuries* (= Древнерусская живопись в музеях России), red. Е.В. Гладышева, А.В. Нерсесян, А.С. Преображенский, Москва 2008



- Images of the Mother of God...* 2005  
– *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. Maria Vassilaki, Aldershot 2005
- Intorno al Sacro Volto...* 2007  
– *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, red. Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo, Gerhard Wolf, Venezia 2007
- Івакін, Пуцко 2005  
– Г.Ю. Івакін, В. Пуцко, *Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок верхнього Києва 1998-2001 рр.*, „Археологія” 4 (2005)
- Ivanova 2004  
– Svetlana Ivanova, *Varna during the Late Middle Ages – Regional versus National History*, „EB” 2 (2004), s. 109-143
- Iwanoyko 1956  
– Eugeniusz Iwanoyko, *Nieznane dzieło malarstwa ikonowego*, „ZNUAM” 3 (1956), z. 1: *Historia*
- Iwaszkiewicz-Wronikowska 2000  
– Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Tajemnica Wcielenia w najstarszej ikonografii chrześcijańskiej*, „VP” 20 (2000), t. 38-39, s. 393-411
- Яковенко 2002  
– Наталя Яковенко, *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII ст.*, Київ 2002
- Jakowenko 2003  
– Natalia Jakowenko, *Historia Ukrainy do końca XVIII wieku*, Lublin 2003
- Jakubowska 2003  
– Bogna Jakubowska, *In pictura et in scripta. Treści ideowe renesansowej galerii fundatorów i dobrodziejów Oliwy [w:] Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak. Materiały z sesji naukowej*, Gdańsk 2000, red. Jacek Friedrich, Edmund Kizik, Gdańsk 2003
- Janicka 2009  
– Teresa Janicka, *Cuda i łaski doznane za przyczyną Matki Bożej Boreckiej*, „NOWA gazeta gostyńska” 3/09, s. 11
- Janin 1955  
– Raymond Janin, *Eglises orientales et rites orientaux*, Paris 1955
- Janin 1969  
– Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantine 1-3*, Paris 1969
- Janocha 2005  
– ks. Michał Janocha, *Hodegetria z Chełma i ikonostas z Lublina. Kilka uwag o sztuce Ukrainy [w:] Sztuka sakralna i duchowość...* 2005, s. 109-115
- Janocha 2007  
– ks. Michał Janocha, *Icon Painting in the Grand Duchy of Lithuania in the Sixteenth – Eighteenth Centuries*, „AHAB”, s. 79-98
- Janocha 2008a  
– ks. Michał Janocha, *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim. Przegląd problemów badawczych [w:] Eikon staroobrzędowy...* 2008
- Janocha 2008b  
– ks. Michał Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008
- Janocha 2010  
– ks. Michał Janocha, *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej [w:] Śladami unii...* 2010, s. 495-543

- Janonienė 2008  
 – Rūta Janonienė, *O przekształceniach wnętrza wileńskiego kościoła bernardyńskiego w XVIII wieku stów kilka* [w:] *Album Amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Józefowi Poklewskiemu*, komentarz red. Elżbieta Basiul i in., Toruń 2008, s. 97-116
- Jaroszyński 1905  
 – Tadeusz Jaroszyński, *Zaranie malarstwa polskiego. Szkic do historii*, Warszawa 1905
- Jarzębski 1974  
 – Adam Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. i wstęp Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974
- Jasiński 1987  
 – Tomasz Jasiński, *Znaczenie i przydatność badawcza toruńskich archiwaliów podominikańskich w Archiwum Diecezji Chełmińskiej w Pelplinie*, „SP” 18 (1987), s. 343-347
- Jasnogórska Bogurodzica 1987  
 – *Jasnogórska Bogurodzica 1382-1982*, wyd. 2, Warszawa 1987
- Jasnogórski ołtarz... 1991  
 – *Jasnogórski ołtarz Królowej Polski*, red. Jan Golonka, Częstochowa 1991
- Jaśkiewicz 1982  
 – Aleksander Jaśkiewicz, *Złotnictwo wotywnie regionu częstochowsko-wieluńskiego. Studium z zakresu sztuki prowincjonalnej i ludowej XVII-XIX wieku*, „RMOC” 1 (1982), Sztuka, z. 1
- Jaworski 1908  
 – Franciszek Jaworski, *Cmentarz gródecki we Lwowie*, Lwów 1908
- Jedynak 1980  
 – Zdzisław Jedynak, *Fundacja ołtarza Matki Bożej na Jasnej Górze Jerzego Ossolińskiego z lat 1644-1650*, „NP” 54 (1980)
- Jekielek 1979  
 – Ks. Kazimierz Jekielek, *Hodyszewo – sanktuarium Maryjne w diecezji łomżyńskiej „Jasna Góra Podlasia”*, Hodyszewo 1979
- Jodłowski 1989  
 – Krzysztof Jodłowski, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Szamotuł. Ze studiów nad funkcjonowaniem sztuki bizantyńskiej na ziemiach polskich w czasach nowożytnych*, „BP” IV: *Bizancjum – Balkany – Słowiańszczyzna i Polska*, red. Włodzimierz Pająkowski i Leszek Mrozewicz, Poznań 1989, s. 265-173
- Jodłowski 1999  
 – *Starodruk «Wielkimi wstawiona cudami» opisujący dzieje cudownego obrazu Matki Boskiej z Szamotuł*, oprac. Krzysztof Jodłowski, „OZ” 3 (1999)
- Jouroukova 1973  
 – Jordanka Jouroukova, *Un sceau d'Irène Synadènos*, „Byzanto-Bulgarica” 4 (1973), s. 221-226
- Jurkowlanec G. 2002  
 – Grażyna Jurkowlanec (rec.), *Jan Rojt, Obraz a kult v Čechách 17. a 18. Století*, Praha 1999, „BHS” 64 (2002), 1-4, s. 282-288
- Jurkowlanec G. 2004  
 – Grażyna Jurkowlanec, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok” XI/2 (22) 2004, s. 69-88
- Jurkowlanec G. 2006  
 – Grażyna Jurkowlanec (rec.), *Robert Maniura, Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Woodbridge 2004, „BHS”, 68 (2006), 3-4, s. 431-440

- Jurkowlaniec G. 2007  
– Grażyna Jurkowlaniec, *Małopolskie obrazy relikwiarzowe w XV i XVI wieku* [w:] *Artifex Doctus II...* 2007, s. 127-134
- Jurkowlaniec G. 2008  
– Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008
- Jurkowlaniec G. 2009a  
– Grażyna Jurkowlaniec, *Cult and Patronage, The Madonna Della Clemenza, the Attempts and a Polish Canon in Rome*, „ZfK” 1 (2009), s. 69-98
- Jurkowlaniec G. 2009b  
– Grażyna Jurkowlaniec, *West and East Perspectives on the ‘Greek Manner’ in the Early Modern Period*, „Ikonotheka” 22 (2009), s. 71-91
- Jurkowlaniec T. 2009  
– Tadeusz Jurkowlaniec, *Strusia jaja w Prusach. Z badań nad średniowieczną ikonografią maryjną*, „BHS” 1-2 (2009), s. 5-35
- Jusiak 2005  
– o. Roman Oktawian Jusiak, *Sanktuaria bernardyńskie w Polsce* [w:] *Geografia i Sacrum* 2 (2005), s. 281-296
- Juszczak 1979  
– Władysław Juszczak, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny* [w:] *idem, Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979
- Kaczmarczyk 1962  
– Kaczmarczyk, *Tylman z Gameraen autorem projektów ołtarzy*, „RW” III (1962)
- Kakavas 2006  
– Georgios Kakavas, *Dedicatory inscriptions and painter signatures in late Byzantine and post-Byzantine icons from the region of Kastoria* [w:] *Proceedings of the 21st International Congress...* 2006, s. 286-287
- Kalamus 1987  
– Marek Kalamus, *Tanka, buddyjska ikona* [katalog wystawy sztuki tybetańskiej w Galerii Nusantara. Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie], komisarz Marek Kalamus, Warszawa 1987
- Kalavrezou-Maxeiner 1985  
– Ioli Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985
- Kalavrezou 1990  
– Ioli Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou*, „DOP” 44 (1990), s. 165-172
- Kaleckiński 2000  
– Marcin Kaleckiński, *Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzewicza* [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, red. Jerzy Lileyko, Lublin 2000, s. 283-288
- Kalina 1995  
– P. Kalina, *Cordium penetrativa. An Essay on Iconoclasm and Image Worship around the Year 1400*, „Umění” XLIII (1995)
- Kalinowski 1974  
– Lech Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda w badaniach nad sztuką*, Warszawa 1974
- Kalopissi-Verti 2005  
– Sophia Kalopissi-Verti, *Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus* [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 305-319

Kalwaria Zebrzydowska 2005

- Kalwaria Zebrzydowska. *Informator – przewodnik po zabytkach sztuki i architektury sakralnej*, [wyd. IX] Kalwaria Zebrzydowska 2005

Kałamajska-Saeed 1990a

- Maria Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990

Kałamajska-Saeed 1990b

- Maria Kałamajska-Saeed, *Geneza artystyczna obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej*, „FHA” 26 (1990)

Kałamajska-Saeed 1993a

- Maria Kałamajska-Saeed, *Obraz czy ikona. O losach pewnego wizerunku Matki Boskiej Sokalskiej* [w:] *Sarmatia semper viva*, red. Jerzy Baranowski i in., Warszawa 1993, s. 155-165

Kałamajska-Saeed 1993b

- Maria Kałamajska-Saeed, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z fary nowogrodzkiej* [w:] *Nowogrodzkie obrazy w konserwacji*, Warszawa 1993, s. 17-23

Kałamajska-Saeed 1994

- Maria Kałamajska-Saeed, *Krakowski złotnik w Międzyrzeczu Ostrogskim* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*. Kraków, marzec 1994, red. Jan Kanty Ostrowski, Kraków 1994

Kałamajska-Saeed 1997

- Maria Kałamajska-Saeed, *Stan zachowania cudownych obrazów Matki Boskiej z terenu dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego* [w:] *Zabytki Sztuki polskiej na dawnych Kresach Wschodnich. Materiały z konferencji „Dzień dzisiejszy dawnej sztuki polskiej na Wschodzie”*, Warszawa, 12 grudnia 1994 r., Warszawa 1997, s. 55-58

Kałamajska-Saeed 2004

- Maria Kałamajska-Saeed, *Medytacje przed kolejnym franciszkańskim ołtarzem* [w:] *Artyści włoscy...* 2004, s. 485-498

Kałamajska-Saeed 2006

- Maria Kałamajska-Saeed, *O przydatności pewnego wotum w badaniach architektury militaris* [w:] *Praxis atque Theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. Jan Kanty Ostrowski, Piotr Krasny, Andrzej Betlej, Kraków 2006, s. 179-187

Kambanis 2002

- Panagiotis Kambanis, *Apotropaic magical-medical amulet* [poz. kat. 85, w:] *Everyday Life in Byzantium...* 2002, s. 99

Kambanis, Skarmoutsou 2002

- Panagiotis Kambanis, Konstantina Skarmoutsou, *Silver apotropaic finger ring*, [poz. kat. 660, w:] *Everyday Life in Byzantium...* 2002, s. 486

Kamińska 2004

- Rūta Kamińska, *Cudowne obrazy Matki Boskiej w Inflantach Polskich. Wzory ikonograficzne i lokalne interpretacje* [w:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. Wojciecha Boberskiego i Małgorzaty Omilanowskiej, Warszawa 2004, s. 139-146

Kamiński 1879

- ks. Michał Kamiński, *Wiadomość o cudownym obrazie NMP w kościele w Rudkach*, Lwów 1879

Kamiński 1901

- ks. Stanisław Kamiński, *Krótką historia o cudownym obrazie Matki Boskiej Dzierżgowskiej*, Warszawa 1901

- Kamiński 1937  
– ks. Stanisław Kamiński, *Moje dziesięcioletnie pasterzowanie w parafii Dzierzgow*, Kielce 1937
- Kantak 1933  
– Ks. Kamil Kantak, *Bernardyni Polscy*, II, Lwów 1933
- Kaplica Trójcy Świętej... 1999  
– *Kaplica Trójcy Świętej na zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja*. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24-26 kwietnia 1997 roku, Lublin 1999
- Kapustka 2006  
– Mateusz Kapustka, *Złota epoka Luksemburgów [w:] Śląsk – perła w Koronie Czeskiej...* 2006
- Karczmarszewski 1992  
– Andrzej Karczmarszewski, *Kult Matki Boskiej w tradycji ludowej [w:] Od wieków w historię wpisana...* 1992, s. 75-84
- Kardaszewicz 1913  
– Stanisław Kardaszewicz, *Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. Materiały do historii Wołynia*, Warszawa-Kraków 1913
- Karel IV 2006  
– *Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády lucemburku 1310-1437* [katalog wystawy Nowy York – Praga 2006], red. Jirí Fajt, Praha 2006
- Karłowska-Kamzowa 1984  
– Alicja Karłowska Kamzowa, *Uwagi o genezie i ekspresji Obrazu Jasnogórskiego*, „SC” 5 (1984), s. 53-61
- Karłowska-Kamzowa 2004a  
– Alicja Karłowska Kamzowa, *Malarstwo ścienne na Śląsku [w:] Malarstwo gotyckie...* 2004, s. 69-91
- Karłowska-Kamzowa 2004b  
– Alicja Karłowska Kamzowa, *Malarstwo ścienne w Małopolsce [w:] Malarstwo gotyckie...* 2004, s. 93-110
- Karpowicz 1975  
– Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975
- Karpowicz 1987  
– Mariusz Karpowicz, *Uwagi o aplikacjach na obrazach i roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej*, „RHS” XVI (1986), s. 123-158
- Karpowicz 1998  
– Mariusz Karpowicz, *Uwagi o genezie form i oddziaływaniu Cerkwi Wołoskiej we Lwowie*, „Ikonotheka” 13 (1998)
- Каталіцкія святыні 2003  
– *Каталіцкія святыні. Мінска-магілёўскія архідыяцэзія*, cz. I: Будслаўскі, Вілейскі і Мінскі дэканаты, tekst: Аляксей Яроменко, Мінск 2003
- Katechizm Kościoła Katolickiego  
– *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, 1162, s. 286; <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkII-1-2.htm>
- Kaufmann 2006  
– Thomas DaCosta Kaufmann, *O rozpowszechnianiu się sztuki niderlandzkiej [w:] Niderlandzcy artyści...* 2006, s. 13-21
- Kęder 2001  
– Wojciech Kęder, *Stosunki Jasnej Góry z biskupstwem krakowskim w czasach saskich [w:] Kościół katolicki...* 2001

- Keks 1988  
– Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1988
- Kempfi 1891  
– Andrzej Kempfi, *Ty, co gród zamkowy nowogródzki ochraniaasz z jego wiernym ludem*, „Twórczość” 1995, nr 4, s. 73-85
- Kersten 1959  
– Adam Kersten, *Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w 1655 r. Studia nad „Nową Gigantomachią” Ks. Augustyna Kordeckiego*, Warszawa 1959
- Kessler 2007  
– Herbert L. Kessler, *Christ’s dazzling dark face* [w:] *Intorno al Volto Sacro...* 2007, s. 231-246
- Keynes 1913  
– Homer Easton Keynes, *The Princeton Madonna and Some Related Paintings*, „AJA” 17 (1913), s. 210-222
- Кирилин 2007  
– Владимир М. Кирилин, *Сказание о Тихвинской иконе Богоматери „Одигитрия”*, Москва 2007
- Kitzinger 1954  
– Ernst Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „DOP” 8 (1954), s. 83-150
- Kitzinger 1976 [1954]  
– Ernst Kitzinger, *On some Icons of the Seventh Century* [w:] *The Art of Byzantium and the mediaeval West. Selected Studies*, Bloomington-London 1976 [pierwotny druk: 1954]
- Klauza 2000  
– Karol Klauza, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2000
- Kluzowicz 2005  
– Katarzyna Kluzowicz, *Transgraniczność kultu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej i Matki Boskiej Piekarskiej na Śląsku doby nowożytnej* [w:] *Religijność na polskich pograniczach...* 2005, s. 47-60
- Kłosińska 1973  
– Janina Kłosińska, *Ikony*, Kraków 1973
- Kłosińska 1987  
– Janina Kłosińska, *Icnes de Pologne*, Warszawa 1987
- Knaff 2002  
– Ulrich Knaff, *Ottonische Architektur. Überlegungen zu einer Geschichte der Architektur während der Herrschaft der Ottonen* [w:] *Die Ottonen* 2002, s. 205-258
- Knapiński 1999  
– ks. Ryszard Knapiński, *Fenomen obrazów kultowych w kulturze chrześcijańskiej*, „RH” 47 (1999), z. 4
- Knapiński 2005  
– ks. Ryszard Knapiński, *Mysł średniowieczna o obrazach, ich roli w procesie przekazu wiary i w kulcie* [w:] *Mediewistyka.net* z dn. 17.12.2005: <http://www.mediewistyka.net/content/view/87/40/>
- Kobielus 2000  
– ks. Stanisław Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 195-227

- Kobrzeńska-Sikorska 1999  
– Grażyna Kobrzeńska-Sikorska, *Mosiężne ołtarzyki, ikony i krzyże Starobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur” 3 (1999), s. 1-104
- Kobrzeńska-Sikorska 2000  
– Grażyna Kobrzeńska-Sikorska, *Elementy kultury artystycznej starobrzędowców z uwzględnieniem zbiorów polskich – ikony, miedziane odlewy, barwne rysunki*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur” 4 (2000), s. 63-76
- Kobrzeńska-Sikorska 2004  
– Grażyna Kobrzeńska-Sikorska, *Cudowne ikony maryjne w Rosji i ośrodki ich kultu* [w:] *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2004
- Kochanowska-Reiche 2006  
– Małgorzata Kochanowska-Reiche, *I.5.7. Veraikon* [hasło katalogowe], [w:] *Śląsk. Perła w Koronie Czeskiej...* 2006, s. 122-124
- Kolert 1857  
– ks. Franciszek Kolert, *Krynice łask cudownych, czyli opisanie cudownego obrazu NMP Jurowickiej*, Mińsk 1857
- Kołaczkowski 1888  
– Julian Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888
- Kołodziej 1984  
– Marta Kołodziej, *Opis Jasnej Góry w „Dzienniku podróży do Włoch i na wyspę Maltę” Piotra Andrejewicza Tolstoja w latach 1697-1699*, „SC” 5 (1984), s. 247-253
- Kołodziej 1991  
– Marta Kołodziej, *Podróż stolnika Piotra Tolstoja przez Polskę i Austrię do Włoch 1697-1699*, Wrocław 1991
- Кондаков 1902  
– Никодим Павлович Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афонь*, С.-Петербургъ 1902
- Кондаков 1911  
– Никодим Павлович Кондаков, *Иконография Богоматери 1-2*, С.-Петербургъ 1911
- Kondraciuk 2001a  
– Piotr Kondraciuk, *Ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem z cerkwi pw. św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim. Nowe spojrzenie na ikonografię tzw. Eleusy – Marii Rzymskiej* [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 78-83
- Kondraciuk 2001b  
– Piotr Kondraciuk, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem z cerkwi św. Jerzego w Tomaszowie Lubelskim. W kręgu kultu wizerunku z klasztoru bazylianów w Werchracie* [w:] „ПСМБ” 8 (2001), s. 34-38
- Kopec 1997a  
– Jerzy Józef Kopec CP, *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997
- Kopec 1997b  
– Jerzy Józef Kopec CP, *Kalwarie i cykle drogi krzyżowej w kulturze oraz ich związki z topografią Jerozolimy* [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz i T. Zadrozny, Warszawa 1997
- Kořán, Jakubowski 1975  
– Ivo Kořán, Z. Jakubowski, *Łaskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudnicy*, „BHS” 27 (1975), s. 3-12

Kořán, Jakubowski 1976

- Ivo Kořán, Z. Jakubowski, *Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická Madona v Krakově*, „Umění” XXIX (1976), s. 218-242

Kořán 1991

- Ivo Koran, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále*, „Umění” XXXIX (1991), s. 286-314

Korch 2000

- Joanna Korch, *Parafia w Starym Korninie w XVI-XVIII wieku*, „BZH” 14 (Białystok 2000)
- wersja html: [http://www.bialorus.pl/index.php?pokaz=bth14\\_2\\_inny&&](http://www.bialorus.pl/index.php?pokaz=bth14_2_inny&&)  
Rozdział= kultura

Korolko 1982

- M. Korolko, *Hieronima Powodowskiego „Odpowiedź krześcijańska na list... do mnichów częstochowskich” na tle polemik dotyczących Jasnej Góry*, „SC” 3 (1982)

Koronacja 1877

- *Koronacja cudownego obrazu N. Maryi Panny w Starej Wsi*, „Wiadomości Kościelne” 5 (1877), nr 9

Korzukhina, Peskova 2003

- G. Korzukhina, Anna Peskova, *Ancient Russian encolpions. Pectoral Reliquary Crosses: 11th to 13th Century*, St.-Petersburg 2003

Kos 2002

- Tadeusz Kos [ks. Czesław Skowron], *Fundacja klasztoru jasnogórskiego w świetle nowej interpretacji źródeł*, Kraków 2002

Kościuk 2009

- Jacek Kościuk, *Wczesnośredniowieczna osada w Abú Miná*, Wrocław 2009

Kosiek 1998

- Andrzej Kosiek, *Śladem kultu maryjnego w kościele Franciszkanów w Krośnie [w:] Kościół i klasztor franciszkański w Krośnie. Przeszłość oraz dziedzictwo kulturowe. Materiały z sesji naukowej Krosno, listopad 1997*, red. E. Mańkowska, Krosno 1998, s. 260-262

Kościół katolicki 2001

- *Kościół katolicki w Małopolsce w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*, red. W. Kowalski, J. Muszyńska, Kielce-Gdańsk 2001

Kościół św. Barbary... 2000

- *Kościół św. Barbary w Krakowie, przewodnik*, Kraków 2000

Kotula 1962

- Franciszek Kotula, *Warownie chłopskie XVII w. w ziemi przemyskiej i sanockiej*, „SMHW” 8 (1962), cz. 1

Kowalczyk 1983

- Maria Kowalczyk, *Cuda jasnogórskie spisane w roku 1435*, „ACr” XV (1983), s. 319-329

Kowalewiczowa 1984

- Monika Kowalewiczowa, *Wokół peregrynacji Mikołaja Lanckorońskiego*, „SC” 5 (1984), s. 62-68

Kowalski 2006

- Jacek Kowalski, *Niezbędnik Sarmaty poprzedzony Obroną i Uświetnieniem Sarmacji Obojej*, Poznań 2006

Kowalski 2007

- Jacek Kowalski, *Kolegiata Kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmiku Rzeczypospolitej. Monografia artystyczna*, Kórnik 2007



- Koudelka 1961  
– Vladimír J. Koudelka, *Le „Monasterium Tempuli” et la Fondation Dominicaine de San Sisto*, „AFP” XXXI (1961), s. 5-81
- Kozłowski 1972  
– Ryszard Kozłowski, *Historia obrazu jasnogórskiego w świetle badań technologicznych i artystyczno-formalnych*, „RH” 20 (1972), z. 5, s. 5-50
- Kracik 1975  
– ks. Jan Kracik, *Praktyki religijno-magiczne na Górze Witosławskiej w czasie epidemii 1708 roku*, „RTK” 22 (1975), s. 149-158
- Kracik 1991  
– ks. Jan Kracik, *Święte obrazy wśród grzesznych Sarmatów. Ze studiów nad recepcją kultowego dziedzictwa*, „NP”, s. 141-192
- Kracik 1999  
– ks. Jan Kracik, *Święte obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989
- Kracik 2002  
– ks. Jan Kracik, *Jak Władysław Opolczyk Jasnej Góry nie fundował*, „Tygodnik Powszechny” z 20 X 2002
- Kracik 2004  
– ks. Jan Kracik, *Staropolskie polemiki wokół czci obrazów*, „Barok – Historia – Literatura – Sztuka” XI/2 (22) (2004), s. 9-22
- Krampl 2007  
– Tomáš Krampl, *Ampulka svätého Menasa*, „ZSNM”. *Archeológia. SUPPLEMENTUM 2: Byzantská kultúra a Slovensko. Zborník štúdií*, Bratislava 2007, s. 139-152
- Kras 1998  
– Paweł Kras, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998
- Krásá 1990  
– Josef Krásá, *České iluminované rukopisy 13.-16. století*, Praha 1990
- Krasny 1994  
– Piotr Krasny, *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej XVII wieku* [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 81-92
- Krasny 1997  
– Piotr Krasny, *Dlaczego rzeszowski kościół OO. Bernardynów stał na bastionie*, „RP” XXXIII (1997), z. 2: *Historia sztuki*, s. 3-12
- Krasny 1999  
– *Kościół św. Mikołaja w Szczepieszynie. Przyczynek do badań nad „długim trwaniem” późnogotyckich schematów przestrzennych w architekturze polskiej wieku XVII*, [w:] *Sztuka dawnej Ziemi Chełmskiej...* 1999, s. 49-61
- Krasny 2003  
– Piotr Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków 2003
- Krasny 2004  
– Piotr Krasny, *Gemma orientalis in triregno pontificio. O kilku próbach nawiązania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku rzymskim około roku 1600* [w:] *Artyści włoscy...* 2004, s. 177-196
- Krasny 2010a  
– Piotr Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010

Krasny 2010b

- Piotr Krasny, *Kijowskie katakumby? O wpływie kontrreformacyjnej historiografii kościelnej na Τερατοῦγγια lubo cuda w Monasteriu Pieczarskim Atanazego Kalnofojskiego* [w:] *Język, kultura, mentalność a tożsamość narodowa Ukraińców*, red. Włodzimierz Mokry, Kraków 2010, s. 133-146

Kraszewski 1858

- Ignacy J. Kraszewski, *Ikonotheka, Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce*, Wilno 1858

Krautheimer 1980

- Richard Krautheimer, *Rome – profile of a city*, Princeton 1980

Kretzenbacher 1977

- Leopold Kretzenbacher, *Das verletzte Kultbild (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1)*, München 1977

КрИза 2007

- Агнеш КрИза, *Цитаты в споре об иконах дьяка Висковатого и св. митрополита Макария на московском соборе 1533-1554 годов* [w:] *Икона и образ...* 2007

Krueger 2003

- Derek Krueger, *Writing and redemption in the hymns of Romanos the Melodist*, „BMGS” 27 (2003), s. 2-44

Kruk 1992

- Mirosław Piotr Kruk, *Wokół metody Richarda Krautheimera (komunikat)* [w:] *Wobec sztuki. Historia – Krytyka – Teoria*, red. Elżbieta Wolicka, Piotr Kosiewski, Lublin 1992, s. 132-134

Kruk 1995

- Mirosław Piotr Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej* [w:] *Wizerunki maryjne, archidiecezje krakowska i przemyska, diecezje łódzka, opolska, rzeszowska, 2. Materiały z VII Seminarium Oddziału Rzeszowskiego SHS „Sacrum et decorum” w Łańcucie w dniu 21 listopada 1992 r.*, red. Inga Sapetowa, Rzeszów 1995

Kruk 1998

- Mirosław Piotr Kruk, *Uwagi o kulcie ikon i obrazów w dawnej Polsce i na Rusi*, „Arche. Wiadomości Bractwa” 1998, s. 60-63

Kruk 1999

- Mirosław Piotr Kruk, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV i XVI w. z obszaru Karpat północnych na przykładzie tematu Ukrzyżowania* [w:] *Sztuka cerkiewna w Diecezji Przemyskiej*, Materiały konferencji międzynarodowej w Łańcucie zorganizowanej przez Muzeum-Zamek w Łańcucie, 25-26 marca 1995, red. Jarosław Gienza, Andrzej Stepán, Łańcut 1999, s. 49-72

Kruk 2000a

- Mirosław Piotr Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem wieku XV-XVI*, Kraków 2000

Kruk 2000b

- Mirosław Piotr Kruk, *Kilka uwag o malarstwie ikonowym w dawnej Polsce i jego zbiorach w Polsce współczesnej*, „Biuletyn Informacyjny Biura Prasowego Kraków 2000”, nr 16, s. 15-16

Kruk 2001a

- Mirosław Piotr Kruk, *Les icônes Ruthéniennes de la Vierge Marie avec le Christ Emmanuel du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle* [w:] *XX<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines. Collège de France-Sorbonne, 19-25 août 2001. Pré-Actes. III Communications Libres*, Paris, s. 393

- Kruk 2001b  
– Mirosław Piotr Kruk, *Balkan features in Ruthenian icon painting in historical Poland* [w:] *Byzantium and the East Central Europe*, red. Günter Prinzing, Maciej Salamon, Cracow 2001, s. 237-246
- Kruk 2001c  
– Mirosław Piotr Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem*” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych [w:] *Ars Graeca. Ars Latina...* 2001, s. 207-230
- Kruk 2003a  
– Mirosław Piotr Kruk, *The Lvov „Oktoich” of 1630 in the collection of the Jagellonian Library in Cracow* [w:] „Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art”. Series Byzantina I, red. Waldemar Deluga, Michał Janocha, s. 127-147
- Kruk 2003b  
– Mirosław Piotr Kruk, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków, Joachima i Anny w cerkwi monasteru Św. Onufrego w Jablecznej* [w:] «Do piękna...», s. 226-237
- Kruk 2004a  
– Mirosław Piotr Kruk, *Kyklotissa* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 10, red. A. Szostek i in., Lublin 2004, szp. 315-316
- Kruk 2004b  
– Mirosław Piotr Kruk, *Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej* [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2004, s. 343-362
- Kruk 2006a  
– Mirosław Piotr Kruk, *Maforion* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 11, red. Stanisław Wilk i in., Lublin 2006, szp. 788
- Kruk 2006b  
– Mirosław Piotr Kruk, *Mandylion* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 11, red. Stanisław Wilk i in., Lublin 2006, szp. 1135-1137
- Kruk 2006c  
– Mirosław Piotr Kruk, *The Cult of Muscovite icons in the Roman-Catholic churches in the Old Polish Commonwealth* [w:] *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London 21-26 August 2006*, III, *Abstracts of Communications*, red. Fiona K. Haarer, Elisabeth Jeffreys, London 2006, s. 291-292
- Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006  
– Mirosław Piotr Kruk, Aleksandra Sulikowska-Gąska, Marcin Wołoszyn, *Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metali i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie* (publikacja dwujęzyczna), Warszawa 2006
- Kruk 2007a  
– Mirosław Piotr Kruk, *Ikony w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej* [w:] *Fillhelenizm w Polsce. Rekonesans*, red. Małgorzata Borowska, Maria Kalinowska, Jarosław Ławski, Katarzyna Tomaszuk, Warszawa 2007, s. 117-132
- Kruk 2007b  
– Mirosław Piotr Kruk, *Mandylion (Oblicze Chrystusa na chuście)* [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie* (= Wielkie Muzea 28), Warszawa 2007, s. 44-45
- Kruk 2007c  
– Mirosław Piotr Kruk, *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym* [w:] *Byzantina Europaea...* 2007, s. 327-344

Kruk 2007d

- Mirosław Piotr Kruk, *Gregory Tsamblak and the Cult of Saint Parasceva* [w:] *Byzantium, New Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century (= Byzantina et Slavica Cracoviensia, V)*, red. Miliana Kaimakamova, Maciej Salamon, Małgorzata Smorağ Różycka, *Dedicated to the Memory of Anna Różycka-Bryzek*, Cracow 2007, s. 331-348

Kruk 2007e

- Mirosław Piotr Kruk, *Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa*, wstęp Lech Kaczyński, Karolos Papoulias, Zofia Gołubiew, Kraków 2007

Kruk 2007f

- Mirosław Piotr Kruk, *Cerkiew w Łużanach* [w:] *Artifex Doctus I...* 2007, s. 189-208

Kruk 2007g

- Mirosław Piotr Kruk, *Balkan Connections of Ruthenian Icons of the Former Republic of Poland Exemplified by Iconography and Inscriptions* [w:] *The Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, red. Antoni Mironowicz, Urszula Pawluczuk, W. Walczak, Białystok 2007, s. 287-298

Kruk 2008

- Mirosław Piotr Kruk, *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym* [w:] *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. Maciej Kokoszko, Mirosław J. Leszka, Łódź 2007, s. 327-343

Kruk 2009a

- Mirosław Piotr Kruk, *Motywy graficzne na tkaninach w ikonach późno- i postbizantyńskich – znak, symbol, dekoracja?* [w:] *Ikonotheka* 21 (2008), red. Grażyna Jurkowlaniec, Warszawa 2009, s. 135-152

Kruk 2009b

- Mirosław Piotr Kruk, *Antyczne gesty w sztuce ortodoksyjnej. Kilka uwag o źródłach inspiracji pobizantyńskiego malarstwa cerkiewnego* [w:] *Krakowsko-Wileńskie Studia Sławistyczne (= Seria poświęcona starożytnościom słowiańskim)* 4 (2009), red. Małgorzata Kuczyńska, Wanda Stępnia-Minczewska, Jan Stradomski, s. 139-148

Kruk 2009c

- Mirosław Piotr Kruk, *Oktoich lwowski z 1630 r. Historyczne i kulturowe związki między Rzeczpospolitą, Mołdawią i Księstwem Moskiewskim*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” 7/8 (2009), s. 45-108

Kruk 2009d

- Mirosław Piotr Kruk, *Concordia Veteris et Novi Testamenti w ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uscia Gorlickiego* [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 215-248

Kruk 2009e

- Mirosław Piotr Kruk, *Medalion i krzyże z Góry Athos (?) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* [w:] *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu*, red. M. Kuczyńska, Gniezno 2009, s. 304-318

Kruk 2010a

- Mirosław Piotr Kruk, *Niech nigdy ręka niewiernych nie dotknie świętości miejsc świętych. O motywach antycznych w średniowiecznej sztuce rosyjskiej* [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe Narodów Słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2010, s. 411-442

Kruk 2010b

- Mirosław Piotr Kruk, *On two encolpia from the collection of the National Museum in Kraków* [w:] *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe: Archaeological*

- and Historical Evidence*, red. M. Salomon, M. Hardt, M. P. Kruk, A. Musin, P. Špehar, A. Sulikowska-Gąska, M. Wołoszyn, Kraków-Rzeszów 2010, s. 66-67
- Kruk 2010c  
– Mirosław Piotr Kruk, *Refleksy pamięci o Bizancjum w homiletyce Fabiana Birkowskiego i Adama Makowskiego* [w:] *Amicissima...* 2010, s. 269-276
- Krupiński 1995  
– Andrzej B. Krupiński, *Przegląd dawnej architektury i dzieł plastyki Grybowa oraz okolicznych wsi* [w:] *Grybów...* III, red. Danuta Quirini-Popławska, Kraków 1995
- Książę Władysław...* 2007  
– *Książę Władysław Opolczyk. Fundator klasztoru Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie*, red. Marcei Antoniewicz, Janusz Zbudniewick, Warszawa 2007
- Kubínová 2006  
– Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV a Řím*, Praha 2006
- Kuczera 1935  
– Aleksander Kuczera, *Samborszczyzna, ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomii Samborskiej 1*, Sambor 1935
- Kuczyńska 2003  
– Marzanna Kuczyńska, *Południowosłowiańska poezja liturgiczna w zbiorach bibliotek polskich*, Szczecin 2003
- Kucharz 1995  
– Edward Kucharz, *Hodegetrie jasnogórskie na Śląsku Opolskim* (= Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku), Opole 1995
- Kukiz 1999  
– Tadeusz Kukiz, *Madonny kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w archidiecezji wrocławskiej i w diecezji legnickiej*, Warszawa 1999
- Kukiz 2000  
– Tadeusz Kukiz, *Madonny Kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski (poza Śląskiem)*. Część I, Warszawa 2000
- Kukiz 2001  
– Tadeusz Kukiz, *Madonny Kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski (poza Śląskiem)*, Warszawa 2001
- Kukiz 2002  
– Tadeusz Kukiz, *Madonny Kresowe i inne obrazy sakralne z Kresów w diecezjach Polski. Suplement*, Warszawa 2002
- Kułał 2010  
– Aneta Kułał, *Ołtarz czy ikonostas? O wyposażeniu podlaskich cerkwi na początku XVIII wieku* [w:] *Śladami unii...* 2010, s. 577-586
- Kunasiewicz 1876  
– Stanisław Kunasiewicz, *Przewodnik po kościele Bożego Ciała OO. Dominikanów we Lwowie*, Lwów 1876
- Kupiszewska 1991  
– Helena Teresa Kupiszewska, *Podobizny i kopie obrazu Matki Bożej Częstochowskiej* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 151-186
- Kurczewski 1912  
– ks. Jan Kurczewski, *Biskupstwo wileńskie*, Wilno 1912
- Kurczewski 1914  
– ks. Jan Kurczewski, *Dzieje Litwy i Rusi chrześcijańskiej*, „Przyjaciel” [Wilno] 1914, nr 37
- Kurpik 1984  
– Wojciech Kurpik, *Podłoże drewniane obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej*, „SC” 5 (1984), s. 8-13

- Kurpik 1991a  
– Wojciech Kurpik, *Podłoże obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej jako niepisane źródło do dziejów wizerunku* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 75-122
- Kurpik 1991b  
– Wojciech Kurpik, *Ołtarz Matki Bożej Jasnogórskiej (budowa i stan zachowania)* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 287-334
- Kurpik 2007a  
– Wojciech Kurpik, *Najstarsze źródła do historii Jasnogórskiej Hodegetrii* [w:] *Księżę Władysław...* 2007, s. 97-118
- Kurpik 2007b  
– Wojciech Kurpik, *Pierwotny wizerunek Matki Boskiej w obrazie częstochowskim* [w:] *Artifex Doctus I...* 2007, s. 251-258
- Kurpik 2001  
– Wojciech Kurpik, *Jasnogórska Bogurodzica – splendor najwyższy Władysława Opolczyka* [w:] *Władysław Opolczyk...* 2001
- Kurpik 2008  
– Wojciech Kurpik, *Częstochowska Hodegetria, Łódź-Pelplin 2008*
- Kurzej 2006  
– Michał Kurzej, *Kościół parafialny św. Anny w Thumaczu* [w:] *Kościoty i klasztory rzymsko-katolickie dawnego Województwa Ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, cz. 1, t. 14, Kraków 2006, s. 425-441
- Kutyłowska 1999  
– Irena Kutyłowska, *Szczebrzeski gród i okręg grodowy w ziemi chełmskiej* [w:] *Sztuka dawnej Ziemi Chełmskiej...* 1999, s. 1-11
- Kwiatkowska-Kopka 1999  
– Beata Kwiatkowska-Kopka, *Ludźmierz-Szczyrzyc* [w:] *Monasticon Cisteriense Poloniae 2*, red. Andrzej Marek Wyrwa, Jerzy Strzelczyk, Krzysztof Kaczmarek, Poznań 1999
- Kwiatkowska 2007  
– Barbara Kwiatkowska, *Święta Jadwiga Śląska i Błogosławiony Czesław – relikwiarz jako szczególne miejsce złożenia szczątków ludzkich* [w:] *Środowisko pośmiertne...* 2007, s. 157-162
- KZSPI 1951, 7  
– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I: Województwo krakowskie*, red. Jerzy Szablowski, z. 7: *Powiat limanowski*, oprac. Józef E. Dutkiewicz, Warszawa 1951
- KZSPI 1953, 8  
– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I: Województwo krakowskie*, red. Jerzy Szablowski, z. 8: *Powiat miechowski*, oprac. Zofia Boczkowska, Warszawa 1953
- KZSPI 1951, 10  
– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I: Województwo krakowskie*, red. Jerzy Szablowski, z. 10: *Powiat nowosądecki*, oprac. Anna Misiąg-Bocheńska, Warszawa 1951
- KZSPI 1953, 14  
– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce I: Województwo krakowskie*, red. Jerzy Szablowski, z. 14: *Powiat wadowicki*, oprac. Jerzy Szablowski, Warszawa 1953
- KZSP II 1953, 4  
– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce II: Województwo łódzkie*, red. Jerzy Z. Łoziński, z. 4: *Powiat łączycycki*, oprac. Michalina Kwiczała, Katarzyna Szczepkowska, Warszawa 1953

KZSP III 1966, 12

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce III: Województwo kieleckie*, red. Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff, z. 12: *Powiat włoszczowski*, inwent. Tadeusz Przyppkowski, Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff, Warszawa 1966

KZSP IV 1971, 2

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce IV: Miasto Kraków, cz. 2: Kościoły i klasztory Śródmieścia 1-2*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1971

KZSP V 1959, 5

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce V: Województwo poznańskie*, red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, z. 5: *Powiat jarociński*, inwent. Aleksandra Kodurowa, Warszawa 1959

KZSP V 1960, 6

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce V: Województwo poznańskie*, red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, z. 6: *Powiat kaliski*, inwent. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, Zofia Winiarz, Warszawa 1960

KZSP V 1966, 23

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce V: Województwo poznańskie*, red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, z. 23: *Powiat szamotulski*, inwent. Roman i Tomasz Juraszowie, uzup. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, Warszawa 1966

KZSP VI 1979, 4

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce VI: Dawne województwo katowickie*, red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek, z. 4: *Dawny powiat częstochowski*, oprac. Przemysław Maliszewski i in., Warszawa 1979

KZSP VII 1965, 7

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce VII: Województwo opolskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 7: *Powiat namysłowski*, inwent. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Warszawa 1965

KZSP X 1975, 28

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce X: województwo warszawskie*, z. 28: *Powiat żuromiński*, red. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, inwent. wstępna Dariusz Kaczmarzyk, Warszawa 1975

KZSP XI 1979, 5

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce XI: Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 5: *Chojnice, Czersk i okolice*, oprac. aut. Piotr Pałamarz, Jerzy Petrus, Warszawa 1979

KZSP XI 1972, 16

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce XI: Województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 16: *Powiat toruński*, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Warszawa 1972

KZSP XI 1988, 18

- *Katalog zabytków sztuki w Polsce XI: Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, z. 18: *Włocławek i okolice*, tekst, oprac., aut. Wanda Puget i in., Warszawa 1988

KZSP SN I 1982, 2

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa I*, red. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot z. 2: *Lesko, Sanok, Ustrzyki Dolne i okolice*, oprac. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot, Warszawa 1982

KZSP SN II 1981, 1

- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa II: Województwo elbląskie*, red. Marian Arszczyński, Marian Kutzner, z. 1: *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac.

aut. Marian Arszczyński, Marian Kutzner, invent. Piotr Skubiszewski, Ewa Strużyńska, Warszawa 1981

KZSP SN III 1978, 1

– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa III: Województwo rzeszowskie*, red. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot, z. 1: *Ropczyce, Strzyżów i okolice*, oprac. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot, Warszawa 1978

KZSP SN VI 1995, 1

– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa VI: Miasto Częstochowa*, red. Zofia Rozanow, E. Smulikowska, cz. 1: *Stare i Nowe Miasto, Częstochówka i przedmieścia*, oprac. Zofia Rozanow i Ewa Smulikowska, Warszawa 1995

KZSP SN VIII 2006, 2

– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa VIII: Województwo lubelskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 2: *Powiat Biała Podlaska*, oprac. Katarzyna Kolendo-Korczakowa i in., Warszawa 2006

KZSP SN IX 1986, 2

– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa IX: Województwo łódzkie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 2: *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, oprac. aut. Maria Kałamajska-Saeed, Warszawa 1986

KZSP SN XII 1996, 1

– *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa XII: Województwo białostockie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyń i okolice*, oprac. aut. Maria Kałamajska-Saeed, invent. wst.: Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Warszawa 1996

Laberschek 1998

– Jacek Laberschek, *Dwa nieznanne epizody z życia mieszczan średniowiecznej Częstochowy*, „ACZ”, s. 55-60, przedruk [w:] Laberschek 2006, s. 67-71

Laberschek 2000

– Jacek Laberschek, *Świadkowie złożenia na Jasnej Górze cudownego obrazu Matki Boskiej* [w:] Laberschek 2006, s. 101-109

Laberschek 2006

– Jacek Laberschek, *Częstochowa i jej okolice w średniowieczu*, Kraków 2006

Labrot, Ruotolo 1980

– Gérard Labrot, *Pour une étude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol*, „RHP” 104, nr 264 (1980), s. 25-48

Labrot 1982

– Gérard Labrot, *Images, tableaux et statuaire dans les testaments napolitains*, „RHP” 106, nr 268 (1982), s. 131-166

Labuda 2006

– Adam S. Labuda, *Artysta w Europie Środkowo-Wschodniej około 1500. Poglądy i modele badawcze* [w:] *Rozum i rzetelność są wsparciem jedynym. Studia z historii sztuki ofiarowane Ewie Chojeckiej*, red. Barbara Szczyńska-Gwiazda, Katowice 2006, s. 25-35

Ladner 1953

– Gerhart Burian Ladner, *The concept of the Image in the Greek Fathers and Byzantine Iconoclastic Controversy*, „DOP” 7 (1953)

Lalonde 2005

– Gerald V. Lalonde, *Pagan Cult to Christian Ritual: The Case of Agia Marina Thessiou*, „GRBS” 45 (2005), s. 91-125

Lasek 2008

– *O apotropaicznej funkcji niektórych kaplic zamkowych w średniowiecznej Polsce – zarys problematyki*, dokument html na stronie Stowarzyszenia Historyków Sztuki



- Oddział w Poznaniu, s. 1-6; [http://www.shs.poznan.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=48&limit=1&limitstart=0](http://www.shs.poznan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=48&limit=1&limitstart=0) z dn. 11.04.2009
- Lauer 1907  
– Philippe Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (b. m. wyd.) [1907]
- Laurent 1936  
– V. Laurent, *Amulettes byzantines et formulaires magiques*, „BZ” 26 (1936)
- Лазарев 1947а  
– Виктор Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I-II, Москва 1947
- Лазарев 1947б  
– Виктор Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва 1947
- Лазарев 1969  
– Виктор Н. Лазарев, *Новгородская иконопись*, Москва 1969
- Lepszy 1906  
– Leonard Lepszy, *Muzeum Dyeczejalne w Tarnowie*, „TGKGZ” 2, Kraków 1906
- Lidov 2004  
– Alexei Lidov, *The Flying Hodegetria. The Miraculus Icon as Bearer* [w:] *The Miraculus Image: in the Late Middle Ages and Renaissance: Papers from a Conference held at the Accademia di Danimarca, 31 May – 2 June 2003*, Rome 2004
- Lidov 2009  
– Alexei Lidov, *Hierotopy. Spatial Icons and Images-Paradigms in Byzantine Culture*, Moscow 2009
- Lileyko 1984  
– Jerzy Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984
- Lipiński 1850  
– Tymoteusz Lipiński, *Wiadomości historyczno-numizmatyczne o koronacjach obrazów Matki Boskiej*, Warszawa 1850
- Litak 1997  
– Stanisław Litak, *Bractwa religijne w Polsce przedrozbiorowej XIII-XVIII wieku. Rozwój i problematyka*, „PH” 88 (1997), z. 3-4, s. 499-523
- Lovag 1971  
– Zsuzsa Lovag, *Byzantine type reliquary pectoral crosses in the Hungarian National Museum*, „Folia Archeologica” 22 (1971), s. 143-163
- Lovag 1999  
– Zsuzsa Lovag, *Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums (= Catalogi Musei Nationalis Hungarici. Seria Archeologica III)*, Budapest 1999
- Loverdou-Tsigarida 1997  
– Katia Loverdou-Tsigarida, *Enkolpion with the Suppliant Virgin 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> c.* [w:] *Treasures of Mount Athos...* 1997, s. 299-300
- Lylo 2002  
– Ihor Lylo, *Narys z istorii grec'koï gromady L'vova XVI-XVII stolit'*, L'viv 2002, s. 43.
- Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976  
– Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис. Ukrainian Medieval Painting*, Київ 1976
- Łepkowski 1987  
– Tadeusz Łepkowski, *O katolicyzmie i kulcie maryjnym w społeczeństwie polskim XIX wieku*, „SC” 7 (1987), s. 40-49
- Łopaciński 1940  
– E. Łopaciński, *Walka o cudowne obrazy na ziemi naszej*, „Gazeta Codzienna” [Wilno] 18 lutego 1940

- Łotowski 1987  
– Józef Łotowski, *Sanktuarium Różanostockie*, Warszawa 1987
- Łukarska 2006  
– Beata Łukarska, *O czci ikon i innych wizerunków maryjnych w wybranych przekazach literackich schyłku doby staropolskiej* [w:] *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu*, red. Urszula Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006, s. 279-290
- Łukaszewicz 1858  
– Józef Łukaszewicz, *Krótki opis historycznych kościołów parochialnych, kościółków, kaplic, klasztorów, szkółek parochialnych, szpitali i innych zakładów dobroczynnych w dawnej dycezyi poznańskiej*, 1, Poznań 1858
- Łukaszuk 1981a  
– Tadeusz Łukaszuk, *Tytuły prawne królewskiej godności Maryi według o. Ambrożego Nieszporkowicza*, „SC” 1 (1981), s. 210-212
- Łukaszuk 1981b  
– Tadeusz Łukaszuk, *Teologia świętego obrazu – ikony. Studium z dziedziny teologii ekumenicznej*, „SC” 1 (1981), s. 41-56
- Łukaszuk 1991  
– Tadeusz Dionizy Łukaszuk, *Obraz Matki Bożej Częstochowskiej w nauce teologów jasnogórskich XVII wieku* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 53-74
- Łukaszuk 1993  
– Tadeusz Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa 1993
- Łyczak 2007  
– Małgorzata Łyczak, *Dzieje Włobromia*, wersja PDF, stan z dn. 23.05.2007:  
[http://gornyslask.org.pl/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=100](http://gornyslask.org.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=100)
- Maciszewski 1968  
– Jarema Maciszewski, *Polska a Moskwa 1603-1618*, Warszawa 1968
- Magdalino 1993 [2007]  
– Paul Magdalino, *The History of the Future and its Uses: Prophecy, Policy and Propaganda* [w:] *The Making of Byzantine History. Studies dedicated to Donald M. Nicol*, wyd. R. Beaton, C. Roueché, London 1993, s. 3-34; repr. [w:] *The Expansion of Orthodox Europe...* 2007, s. 29-63
- Maguire 1997  
– Henry Maguire, *Images of the Court* [w:] *The Glory of Byzantium...* 1997
- Maguire 2007  
– Henry Maguire, *Eufrazjusz i przyjaciele. O nazwach i ich absencji w bizantyjskiej sztuce* [w:] *Art and Text...* 2007, s. 139-160
- Maj 2008  
– Jacek Maj, *Kilka uwag o pojęciu ikony*, „BHS” 70 (2008), nr 1-2, s. 189-191
- Majeska 1984  
– George P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984
- Malarstwo gotyckie w Polsce... 2004  
– *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, Warszawa 2004
- Maltezou 1988  
– Chrysa Maltezou, *The Greek World and the Latin Domination* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 31-32

- Malkiewiczówna 2001  
– Helena Malkiewiczówna, *Zbigniewa Oleśnickiego imago Beatae Virginis duplex* [w:] *Ars Graeca. Ars Latina...* 2001, s. 121-143
- Mandziuk 2005  
– ks. Józef Mandziuk, *Dzieje koronowanych wizerunków Maryjnych z za Buga w Polsce powojennej* [w:] *Geografia i sacrum...* 1, s. 391-400
- Mango C. 1972  
– Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972
- Mango C. 1988  
– Cyril Mango, *The Cult of Icons* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 36-37
- Mango C. 1994  
– Cyril Mango, *The Origins of the Blachernae Shrine at Constantinople* [w:] *Acta XIII Congressus Internationalis Archeologiae Christianae*, Split-Poreč, September 9 – October 1, 1994, red. N. Cambi, E. Marin, II (= Studi di antichità cristiana 54), Vatican City 1998, s. 61-76
- Mango M. 1986  
– Marlia Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium* [katalog wystawy 18 kwietnia – 17 sierpień 1986 towarzyszącej 17. Kongresowi Bizantyńskiemu w Dumbarton Oaks], Baltimore 1986
- Manikowska 2010  
– Halina Manikowska, *Czy koncepcja średniowiecznej religijności ludowej ma jeszcze sens?*, „KH” CXVII (2010), s. 49-55
- Maniura 2004  
– Robert Maniura, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Woodbridge 2004
- Mańkowski 1954  
– Tadeusz Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1954
- Marcinek 1995  
– o. Ryszard Marcinek, *Historia obrazu Matki Bożej Nieustającej Pomocy*, Tuchów 1995
- Marcinkowski 1998  
– Wojciech Marcinkowski, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, funkcji i ikonografii sztuki późnogotyckiej* [w:] *Prawda i twórczość*, red. Mateusz Kapustka, Wrocław 1998, s. 39-54
- Marcinkowski, Zaucha 2007  
– Wojciech Marcinkowski, Tomasz Zaucha, *Galeria „Sztuka dawnej Polski XII-XVIII wiek”. Przewodnik*, Kraków 2007
- Marienburg... 1968  
– *Marienburg in Rheinland und Westfalen* [katalog wystawy w Villa Hügel-Essen, 14 czerwiec – 22 wrzesień 1968], Essen 1968
- Markowski 1969  
– Feliks Markowski, *Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle gdańskiego rękopisu z XVI wieku*, „KAIU” XIV (1969), s. 65-86
- Marks 2004  
– Richard Marks, *Image and Devotion in Late Medieval England*, London 2004
- Markus 1978  
– Robert Austin Markus, *The Cult of Icons in Sixth-Century Gaul*, „JTS” XXIX (1978), s. 151-157

- Maroszek 2008  
 – Józef Maroszek, *Lwowski wizerunek Matki Boskiej Zwycięskiej – Podlaskie wotum króla Daniela Romanowicza?* [w:] *Eikon staroobrzędowy...* 2008, s. 229-242
- Maroszek 1996  
 – Józef Maroszek, *Ikonostas supraski z 1643 r.*, „Białostoczczyzna” (1996), nr 3, s. 3-15
- Martin Grüneweg 2008  
 – Martin Grüneweg, *Życie Europejczyka* [katalog wystawy w klasztorze dominikanów w Krakowie, 24 kwiecień – 24 maj 2008], red. Almut Bues, Zbigniew Krysiwicz, Kraków 2008
- Martynowski 1987  
 – Zbigniew Martynowski, *Kult Matki Bożej Częstochowskiej na Ziemi Kłodzkiej*, „Studia Claromontana” 7 (1987), s. 86-91
- Maszczyk 2000  
 – Maria Teresa Maszczyk, *Matka Boska z Dzieciątkiem w typie Hodigitrii Jerozolimsko-Gruzińskiej* [w:] *Cystersi w Szczyrzycu. Historia i kultura* [katalog wystawy w Galerii „Dawna Synagoga”, październik-grudzień 2000], red. Robert Ślusarek, Nowy Sącz 2000
- Matthias Corvinus, the King... 2008  
 – Matthias Corvinus, *the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458-1490* [katalog wystawy, Budapest History Museum, 19 marca 2008 – 30 czerwca 2008], Budapest 2008
- Mączka 2008  
 – o. Adam Mączka, *Archiwum franciszkańskie w Krakowie* [w:] *Studia* 2008, s. 17-24
- Meinardus 1974  
 – Otto Friedrich August Meinardus, *Fertility and Healing Cult Survivals in Athens: Haghia Marina*, „ZFE” 99 (1974), s. 270-276
- Mercati 1938  
 – Silvio Giuseppe Mercati, *Santuari e reliquie constantinopolitane secondo il codice ottoniano Latino 169 prima della conquista latine (1204)*, „RPARA” XII (1936), s. 136-156
- McCormick 1986  
 – Michael McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1986
- McKitterick 1995  
 – Rosamond McKitterick, *Ottonian intellectual culture in the tenth century and the role of Theophano* [w:] *The Empress Theophano. Byzantium and the West at the Turn of the First Millenium*, red. Adelbert Davids, Cambridge 1995, s. 53-74
- McVey 2009  
 – Mollie McVey, *Beyond the walls: The Easter processional in the exterior frescos of Moldavian monastery churches*, Brigham 2009
- Michalski 1989  
 – Sergiusz Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989
- Michałowska 1985  
 – Marta Michałowska, „Palladium polskie”. *Militarne aspekty ikonografii maryjnej XVII-XVIII wieku*, „SC” 6 (1985), s. 25-45
- Mickūnaitė 2009  
 – Giedrė Mickūnaitė, *Maniera Graeca in Europe’s Catholic East*, „Ikonotheka” 22 (2009), s. 43-55

- Міляєва 1994  
– Людмила Міляєва, *Чудотворні ікони Богородиці в Києві XVII століття та образ Любецької Богоматері пензля Івана Щирського*, ЗНТШ 227 (1994), s. 124-140
- Мінські сабор 2006  
– *Мінські Свята-Духаў кафералны сабор*, red. Ю. А. Паўлюкевіч, Мінск 2006
- Mironowicz 2006  
– Antoni Mironowicz, *Kościół prawosławny w Polsce*, Białystok 2006
- Mischke 1996  
– Wojciech Mischke, *Pierwotna forma i funkcja epitafium Wierzbiety z Branic* [w:] *Sztuka około 1400...* 1996, s. 319-329
- Miszewski 2009  
– ks. Wojciech Miszewski, *Nawra – Sanktuarium Matki Bożej Nawrzańskiej* [Dodatek do Katolickiego Tygodnika „Niedziela”]: <http://www.niedziela.diecezja.torun.pl/archiwum/0411/grajkowski.htm> – stan z 11.06.2009
- Mojżyn 2009  
– ks. Norbert Mojżyn, *Rosyjska sztuka ikonowa 2. Połowy XVII wieku w ocenie rosyjskiego humanisty Symeona Połockiego* [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 319-334
- Modlitwy Księżnej Gertrudy 2002  
– *Modlitwy Księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, wyd. Małgorzata H. Malewicz, Brygida Kürbis, oprac. Brygida Kürbis (= Monumenta Sacra Polonorum II), Kraków 2002
- Molé 1956  
– Wojsław Molé, *Ikona ruska*, Warszawa 1956
- Molin 1821  
– Agostino Molin, *Dell'antica imagine di Maria Santissima che si conserva nella Basilica di S. Marco in Venezia. Dissertazione*, Venezia 1821
- Morajko 2005  
– o. Krzysztof Morajko, *Zbiory muzealne i malarstwo w opactwie cystersów w Szczyrzczy*, „RS” XXXIII (2005), s. 198-207
- Moretti 1997  
– Simona Moretti, *Appunti di lettura dal Liber Pontificalis: Valenza dei termini imago, effigies, figura, icona ed entità dei doni dall'Impero Bizantino*, „AME” II serie XI (1997), nr 1-2, s. 61-73
- Moryc 2008  
– Cyprian Moryc, *Udział magnaterii w bernardyńskich bractwach religijnych*, „SSRB” IX (2008), s. 7-25
- Mother of God... 2000  
– *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, [katalog wystawy, Ateny, Benaki Museum, 20 październik 2000 – 20 styczeń 2001] red. Maria Vassilaki, Athens-Milan 2000
- Motylewicz 1993  
– Jerzy Motylewicz, *Miasta ziemi przemyskiej i sanockiej w drugiej połowie XVII i XVIII wieku*, Przemysł-Rzeszów 1993
- Mroczo, Dąb 1966  
– Teresa Mroczo, Barbara Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966
- Mroczo 1988 [1978]  
– Teresa Mroczo, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 1978 (wyd. II – 1988)

- Mrozowski 1994  
– Przemysław Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994
- Mussafia 1886  
– A. Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden* (= Sitzungberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe 113, 1886, 3)
- Muszyńska 1999  
– Jadwiga Muszyńska, *Ludność parafii Czarnca w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku* [w:] Stefan Czarniecki... 1999, s. 197-212
- Myslivec 1999  
– Josef Myslivec, *Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague* (= Fontes Historiae Artium VII), oprac. Jana H. Hlaváčková, Prague 1999
- Mysłiciele, kronikarze... do 1500*  
– *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, wybór i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1988
- Mysliński 1996  
– Michał Mysliński, *Stauroteka bizantyńska ze Skarbca Koronnego na Wawelu*, „SW” V (1996), s. 5-32
- Mysliński 1999  
– Michał Mysliński, *Bericht über das Projekt: Byzantinische und spätbyzantinische Kunstwerke in den polnischen Sammlungen* [w:] *Byzanz und Ostmitteleuropa 950-1453* (= Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik, Bd. 3), Wiesbaden 1999, s. 185-189
- Mysliński 2001  
– Michał Mysliński, *Les oeuvres de l'art byzantin dans le Trésor du Royaume Polonais*, „BSC” III (2001), s. 193-195
- Mysliński 2002  
– Michał Mysliński, *Bizantyńskie ikony nadbramne (Kult i funkcja)*, „VP” 42-43 (2002), s. 501-514
- Mysliński 2006  
– Michał Mysliński, *Gemmy późnoantyczne i bizantyńskie w polskich kolekcjach muzealnych*, „BHS” 68 (2006), nr 2, s. 229-233
- Mysliński 2007a  
– Michał Mysliński, *Klejnoty Rzeczypospolitej. Zawartość Skarbca Koronnego na Wawelu w świetle jego inwentarzy z lat 1475-1792*, Warszawa 2007
- Mysliński 2007b  
– Michał Mysliński, *Dzieła sztuki bizantyńskiej i ruskiej w Skarbcu Koronnym na Wawelu* [w:] *Byzantina Europaea...* 2007, s. 425-430
- Національний музей* 2001  
– *Національний музей історії України. Фотоальбом*, red. К. Ковтанюк і in., Київ 2001
- Nagel, Wood 2010  
– Alexander Nagel, Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010
- Naumow 1996  
– Aleksander Naumow, *Wiara i Historia. Z dziejów literatury cerkiewno-słowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich* (= Seria poświęcona starożytnościom chrześcijańskim 1), Kraków 1996
- Naumow 1999  
– Aleksander Naumow, *Władysław II Jagiełło wobec prawosławia* [w:] *Kaplica Trójcy Świętej...* 1999, s. 17-23

- Nelson 2007  
– Robert S. Nelson, *Image and Inscriptions: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion* [w:] *Art and Text...* 2007, s. 100-119
- Nenovsky 2010  
– Nikolay Nenovsky, *Economic and social thoughts of Ivan Pososhkov (1652-1726)*, „Working Paper Series” 2 (2010): [http://193.49.79.89/leo/images/espace\\_perso/Nenovsky/WP\\_2439.pdf](http://193.49.79.89/leo/images/espace_perso/Nenovsky/WP_2439.pdf)
- Niderlandzcy artyści... 2006  
– *Niderlandzcy artyści w czasach Hansa Vredemana de Vriese* [materiały z konferencji naukowej, Gdańsk 20-21 listopada 2003], Gdańsk 2006
- Niderlandyzm na Śląsku... 2003  
– *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003
- Niderlandyzm w sztuce polskiej 1995  
– *Niderlandyzm w sztuce polskiej* [Materiały SHS, Toruń 1992], red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995
- Niebiański Splendor 2007  
– *Niebiański Splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa. The Splendour of Heaven. Greek Icons from the Velimezis Collection Velimezisa* [katalog wystawy w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich, Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie; 12 grudzień 2007 – 13 styczeń 2008], wstęp Lech Kaczyński i in., tłum. Z. Owczarek i in.
- Niemiec 2008  
– Dariusz Niemiec, *Dzieje gmachu krakowskiego Collegium Minus*, „SAC”, przedruk w „AM”, nr specjalny 99 (2008), s. 22-26.
- Niewiński 2006  
– ks. Stanisław Niewiński, *Juchnowiec. Dzieje parafii* (= Białostockie Studia Historyczno-Kościelne), Białystok 2006 (fragmenty publikowane na stronie: <http://www.jamiolkowski.pl/korzenie/pkdjpj.html> – stan z dn. 29.10.2008)
- Niżyński 1991  
– *Polskie Madonny*, tekst Wojciech Niżyński, wstęp ks. Mieczysław Maliński, Warszawa 1991
- Nocny 2009  
– Waldemar Nocny, *Jelitkowo*, Gdańsk 2009
- Nowak, Turdza 2000  
– Janusz Tadeusz Nowak, Witold Turdza, *Skarby krakowskich klasztorów*, Kraków 2000
- Nowakowski 1900  
– ks. Wacław Nowakowski, *Obrazy cudowne* [w:] *Encyklopedia staropolska*, red. Zygmunt Gloger, s. 271-273
- Nowakowski 1902  
– [ks. Wacław Nowakowski], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne przez X. Wacława z Sulgostowa*, Kraków 1902
- Новгородская икона 1983  
– *Новгородская икона XII-XVII веков*, wstęp Д.С. Лихачев, Ленинград 1983
- Oettingen 1999  
– Urszula Oettingen, *Uroczystości w Czarnicy w 1906, 1907 i 1937 roku* [w:] *Stefan Czarniecki...* 1999, s. 259-284

- Olędzki 1960  
– Jacek Olędzki, *Wota woskowe ze wsi Brodowe Łąki i Krzynowłoga Wielka*, „PSL”, XIV (1960), s. 3-32
- Olędzki 1967  
– Jacek Olędzki, *Wota srebrne*, „PSL” XXI (1967), 2, s. 67-92
- Olędzki 1968  
– Jacek Olędzki *Wota woskowe i srebrne w wiejskiej obrzędowości religijnej*, „RSW” VIII (1968), s. 171-188
- Olędzki 1975  
– Jacek Olędzki, *Pieśni wotywnie*, „PSL” XXIX (1975), nr 4, s. 225-237
- Oliński 2008  
– Piotr Oliński, *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych (Chełmno, Toruń, Elbląg, Gdańsk, Królewiec, Braniewo)*, Toruń 2008
- Olszewski 1975  
– Andrzej M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975
- Olszewski B. 1999  
– Bohdan Olszewski, *Tum, znaczy Dom. Wędrówki po ziemi łódzkiej*, Łódź 1999
- Olszewski D. 1987  
– ks. Daniel Olszewski, *Pobożność pątnicza w polskiej kulturze religijnej przelomu XIX i XX wieku*, „SC” 7 (1987), s. 70-85
- Olszewski D. 2005  
– ks. Daniel Olszewski, *Sanktuaria maryjne na terenie diecezji kielecko-krakowskiej w pierwszej połowie XIX w.* [w:] *Geografia i sacrum... 1* (2005), s. 427-434
- Oldakowska 2005  
– Anna Oldakowska, Rec.: Anna Niedźwiedz, *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, „ZN KUL” 49 (2006), nr 4 (196), s. 113-117  
(wersja internetowa w pdf z dn. 01.09.2009 <http://www.kul.lublin.pl/files/102/oldakowska.pdf>)
- Ośko 2010  
– ks. Marcin Ośko, *Kościół seminaryjny Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubienica, pokarmelicki*, Warszawa 2010
- Orłowicz 1919  
– Mieczysław Orłowicz, *Przewodnik po Galicyi, Bukowinie, Spiszu, Orawie i Śląsku Cieszyńskim*, Lwów 1919
- Ornamenta Ecclesiae 1985  
– *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik 3* [katalog wystawy w *Josef-Haubrich-Kunsthalle*], red. Anton Legner, Köln 1985
- Osborne 2007  
– John Osborne, *Bisseria V. Pentcheva, Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park [rec.], „Speculum” 2007 (july), s. 749-750
- Ostrogorski 1967  
– Georg Ostrogorski, *Dzieje Bizancjum*, przeł. Halina Evert-Kappesowa, Warszawa 1967
- Ożóg 2009  
– Monika Ożóg, *Kościół starożytny wobec świątyń oraz posągów bóstw*, Kraków 2009
- Pachucki 1931a  
– ks. Józef Pachucki, *Przyrost kultu Matki Boskiej Jurowickiej w kościele św. Barbary w Krakowie*, „Nasze Wiadomości”, 38 (1931), s. 8-12



- Pachucki 1931b  
– ks. Józef Pachucki, *Matka Boska Jurowicka w kościele św. Barbary w Krakowie*, „Posłaniec Serca Jezusowego” 59 (1931), s. 271-273
- Pace 2008  
– Valentino Pace, *Icon with Virgin and Child* [poz. katol. i il. 47, w:] *Byzantium...* 2008
- Païsios 1861  
– Païsios, *Anotéra épiskiasis epi ton Athon*, Constantinopoli 1861
- Palusińska 2007  
– Anna Palusińska, *Filozofia ikony u Teodora Studyty i Nicefora*, Lublin 2007
- Panofsky 1939  
– Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939
- Panofsky 1971  
– Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971
- Parthey 1869  
– Gustav Parthey, *Mirabilia Romae*, Berlin 1869
- Pasierb 1984  
– ks. Janusz Pasierb, *Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Jasnogórskiej*, „SC” 5 (1984), s. 102-109
- Pasierb 1993  
– Janusz St. Pasierb, *Pelplin i jego zabytki*, Pelplin 1993
- Paszenda 1983  
– *Cztery wieki Jezuitów w Krakowie* [w:] *Studia z historii Jezuitów*, Kraków 1983, s. 135-144
- Paszenda 1985  
– ks. Jerzy Paszenda, *Kościół św. Barbary w Krakowie z domem zakonnym księży Jezuitów, historia i architektura* (= Biblioteka Krakowska 125), Kraków 1985
- Pauk 2001  
– Marcin Rafał Pauk, *Królewski kult relikwii Świętej Korony Cierniowej jako ideowe spoiwo monarchii. Czechy i Austria w dobie Przemysła Otakara II*, „RHist” LXVII (2001), s. 59-78
- Pax et Bonum...* 1999  
– *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy. Arsenal Muzeum Czartoryskich wrzesień – październik 1999*, red. Andrzej Włodarek, Kraków 1999
- Pelc 2002  
– Janusz Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002
- Pelczar 1966  
– bp J.S. Pelczar, *Autobiografia*, przyg. J. Bar, 1966
- Pełka 1901  
– [M.] Pełka, *Fredrowie. W dwudziestą piątą rocznicę zgonu przez [M.] Pełkę*, „Życie i sztuka”, [w:] *Ilustrowany dodatek do „Kraju”, „Kraj”* 30 (1901), s. 346
- Pencakowski 2009  
– Paweł Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji* (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Krakowie, XVIII*), Kraków 2009
- Penna 2000  
– Vasso Penna, *The Mother of God on Coins and Lead Seals* [w:] *Mother of God...* 2000, s. 209-217

- Pentcheva 2002  
– Bisseria V. Pentcheva, *The Supernatural Protector of Constantinople: the Virgin and her Icons in the Tradition of the Avar Siege*, „BMGS” 26 (2002), s. 1-41
- Pentcheva 2005  
– Bisseeria V. Pentcheva, *The ‘activated’ icon: the Hodegetria procession and Mary’s Eisodos* [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 195-208
- Pentcheva 2006a  
– Bisseria V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Penn State University Park 2006
- Pentcheva 2006b  
– Bisseria V. Pentcheva, *The Performative Icon*, „TAB” LXXXVI (2006), nr 4, s. 631-635
- Pentcheva 2007  
– Bisseria V. Pentcheva, *Epigrams on Icons, Art and Text...* 2007, s. 120-138
- Petricoli 1975  
– Ivo Petricoli, *Novo otkrivena ikona Bogorodice u Zadru*, „Zograf” 6 (1975), s. 11-13
- Petricioli 1980  
– Ivo Petricioli, *Permanent Exhibition of Religious Art Zadar*, Zagreb 1980
- Petricioli 2004  
– Ivo Petricioli, *The Permanent Exhibition of Religious Art in Zadar*, Zagreb 2004
- Perzanowska, Stolot 2007  
– Agnieszka Perzanowska, Franciszek Stolot, *Obraz epitafiyjny Jana Słupeckiego z Olbierzowic* [w:] *Artifex Doctus II...* 2007, s. 117-126
- Phoskolou 2002  
– Vasiliki Phoskolou, *Silver amulet with Medusa* [poz. kat. 664, w:] *Everyday Life in Byzantium...* 2002, s. 487-8
- Piątkowski 1864  
– Ks. Donat Piątkowski, *Najświętsza Panna Maria cudowna w Jarosławiu w kościele polnym OO. Dominikanów, jej cuda i łaski, jako też i koronację jej cudownej statuy z dokumentów autentycznych zebrał i opisał z dodatkiem Nabożeństwa do druku podał Z. K. Przeor Konwentu Jarosławskiego, zakonu kaznodziejskiego S. Dominika*, Rzeszów 1864
- Piech 2005a  
– Ks. Stanisław Piech, *Sanktuaria maryjne w diecezji tarnowskiej* [w:] *Geografia i sacrum...* 2 (2005), s. 359-368
- Piech 2005b  
– Zenon Piech, *Berta – herb Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „AM” 74 (2005): <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/74/01/32.html> z dn. 14.11.2009
- Pieniążek-Samek 2002  
– Marta Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo. Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku*, Kielce 2005
- Pieniążek-Skrzypczak 2001  
– Aneta Pieniążek-Skrzypczak, *Początki kultu Korony Cierniowej w Vicenzy*, „RH” LXVII (2001), s. 29-57
- Pietraszewski 1832-1862  
– Ignacy Pietraszewski, *Uroki orientu. Wspomnienia z wojaży (1832-1840 – 1860-1862)*, wstęp i oprac. Z. Abrahamowicz, Olsztyn 1989
- Piętniewicz 1994  
– ks. Tadeusz Piętniewicz, *Litewska żyrowicka Bogurodzica i jej kopia Madonna del Pascolo w Rzymie* [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994

- Pilin 1931  
– ks. Pilin, *Matka Boska Jurowicka*, „Gazeta Kościelna” 43 (1931)
- Piltz 2001  
– Elisabeth Piltz, *Le siège de Constantinople – topos postbyzantin de peinture historique*, „Δελτιον”, κβ\* (2001), s. 271-280
- Piotrowski 1925  
– Józef Piotrowski, *Katedra ormiańska w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925
- Piramidowicz 2004  
– Dorota Piramidowicz, *Cudowne wizerunki Chrystusa „z drzewa rżnięte” w dawnej diecezji wileńskiej* [w:] *Artyści włoscy...* 2004, s. 597-608
- Pirożyński 1973  
– Jan Pirożyński, *Najstarszy zachowany, drukowany przekaz legendy o obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej*, „BBJ” 1973, nr 1-2, s. 151-166
- Pitarakis 2005  
– Brigitte Pitarakis, *Female piety in context: understanding development in private devotional practices* [w:] *Images of the Mother of God...* 2005
- Piwocka 2002  
– Magdalena Piwocka, *Misericordia Domini z Sulistawic*, „FHA” 29 (1993), s. 49-84
- Piwocki 1974  
– Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970
- Podhorodecki 2009  
– Leszek Podhorodecki, *Stefan Czarniecki*, Warszawa 2009
- Podlaha 1903  
– Antonín Podlaha, *Chrámový poklad u Sv. Vita v Praze*, Praha 1903
- Poilpré, Caillet 2005  
– Anne-Orange Poilpré, Jean-Pierre Caillet, *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident, Ve-IXe siècle*, Paris 2005
- Pojęcia, problemy, metody* 1976  
– *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976
- Pokora 1982  
– Jakub Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982
- Pokorska 1991  
– Małgorzata Pokorska, „*Cibus oculorum*”. Uwagi o teorii dzieła sztuki w „*Libri Carolini*”, „FHA” 27 (1991), s. 13-32
- Polaczek 1914  
– Stanisław Polaczek, *Powiat chrzanowski w W. Ks. Krakowskiem. Monografia historyczno-geograficzna*, wyd. II rozsz., Kraków 1914
- Polak 2002  
– Wojciech Polak, *Polska a Moskwa na przełomie XVI i XVII wieku* [w:] *Między Zachodem a Wschodem. Studia z dziejów Rzeczypospolitej w epoce nowożytnej*, red. Jacek Staszewski, Krzysztof Mikulski, Jarosław Dumanowski, Toruń 2002, s. 73-83
- Polska – Ukraina...* 1994  
– *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994
- Polskie Madonny* 1999  
– *Polskie Madonny*, oprac. J. Rosikoń, W. Nizyński, ks. M. Maliński, Warszawa 1999

- Poniatowski 1784  
 – Stanisława księcia Poniatowskiego *Diariusz podróży w roku 1784 w kraje niemieckie* przedsięwziętej, wyd. J. Wijaczka, Kielce 2002
- Папова 2000  
 – Ивайла Папова, *Мисията на Григорий Цамблак на събора в гр. Констанца (1414-1418) – за или срещу уния между Западната и Изтогната Църква*, „БИБ”, 2000, 1, s. 39-44
- Pośpiech 1992  
 – Andrzej Pośpiech., *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992
- Potocki 1859  
 – Leon Potocki, *Wincenty Wilczek i pięciu jego synów. Wspomnienia z drugiej połowy ósmnastego i początku dziewiętnastego stulecia*, Poznań 1859
- Potocki 1990  
 – Andrzej Potocki, *Bieszczadzkie Sanktuarium Maryjne w Jasieniu*, Lesko 1990
- Powell 2006  
 – Emy Powell, *A Point „Ceaselessly Pushed Back”: The Origin of Early Netherlandish Painting*, „TAB” LXXXVIII (2006), nr 4, s. 707-728
- Prochaska 1907  
 – Antoni Prochaska, *Napad husytów na Częstochowę w 1430 roku*, „KH” 21 (1907), s. 309-320
- Pszów 2002  
 – [Aleksandra], *Pszów. Bardziej i mniej znane sanktuaria maryjne w województwie śląskim*, „Rodzina parafialna”, [Bytom Szombierki] 2002, nr 8, s. 6
- Proceedings of the 21st International Congress... 2006*  
 – *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London 21-26 August 2006, III, *Abstracts of Communications*, red. Fiona K. Haarer, Elizabeth Jeffreys, London 2006
- Przewodnik MNK 1914*  
 – *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1914
- Ryatnitsky 2009  
 – Yuri Ryatnitsky, *Greek icons in Russia [w:] Божественные лики. Греческие иконы из коллекции Велимеzis. Holy Images, the Greek Icons from the Velimezis Collection* [katalog wystawy: St. Petersburg, Ermitaż, 11 wrzesień – 13 grudzień 2009], St. Petersburg-Athens 2009
- Pysiak 1996  
 – Jerzy Pysiak, *Ludwik Świąty: portret hagiograficzny idealnego władcy*, „KH” 103 (1996), z. 4, s. 57-86
- Pysiak 2001  
 – Jerzy Pysiak, *Królewski kult Korony Cierniowej we Francji Ludwika Świątego*, „RH” 2001 (67), s. 7-28
- Пуцко 1993  
 – Васи́ли Пуцко, *Византійська ікона Богоматери Одиґитрії в Смоленске: опыт реконструкціїи*, „ЗВ” 29 (1993), z. 2, s. 99-110
- Пуцко 1996  
 – Василь Пуцко, *Мазепина срібна шата в Чернігові*, „Родовід” 14 (1996), s. 112-116
- Пуцко 1998  
 – Васи́ли Пуцко, *Ікона Богоматери Белозерской: русская иконопись XIII века в европейском художественном контексте*, „Белозерье” 2 (1998), s. 330-343

- Пушкаш 2003  
– Bernadett Пушкаш, *Марія Почанська і чудотворні образи карпатського регіону* [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2003, s. 253-271
- Pujmanová 1992a  
– Olga Pujmanová, *Madona Aracoeli a Veraicon v Praze*, „Umění” 40 (1992), s. 249-265
- Pujmanová 1992b  
– Olga Pujmanová, *Studi sul culto della Madonna di Aracoeli e della Veronica nella Boemia tardomedievale*, „AC” LXXX (1992), s. 243-264
- Przedziwna Matka Stworzyciela swego...  
– *Przedziwna Matka Stworzyciela swego. Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził Roman Mazurkiewicz, Warszawa 2008
- Puskás 1991  
– Bernadett Puskás, *Kelet és nyugat Között. Ikonok a Kárpát – vidéken a 15-18. században*, (*Between East and West. Icons in the Carpathian region in the 15th-18th centuries*), [katalog wystawy: Budapest, Magyar Nemzeti Galériában, lipiec – wrzesień 1991], Budapest 1991
- Puskás 2008  
– Bernadett Puskás, *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. Hagyomány és megújulás*, Budapest 2008
- Quirini-Popławska 1992  
– Danuta Quirini-Popławska, *Historia parafii grybowskiej i okolicznych wsi od XIV w. po 1772 r.* [w:] *Grybów...* I, Kraków 1992, s. 197-244
- Račiūnaitė 2002  
– Tojanos Račiūnaitė, *Lukiškių Šv. Jokūbo ir Pilypo bažnyčios Dievo Motinos paveikslas ir jo stebuklų knyga „Mistinis Fontanas”. Stebuklo vieta ir laukas*, „AAAV” 25 (2002), s. 223-240
- Rackowski 2005  
– Juliusz Rackowski, *Tzw. Czarny krucyfik z kościoła św. Jakuba w Toruniu. Przyczynki do badań nad rzeźbą gotycką w Toruniu*, „TKHS” X (2005), s. 119-127
- Rakoczy 1991  
– Eustachy Rakoczy, *Mensa Mariana – malowidło z odwrocia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej* [w:] *Jasnogórski ołtarz...* 1991, s. 187-220
- Rawita-Witanowski 1898 [1985]  
– Michał Rawita Witanowski, *Monografia Łęczycy*, Kraków 1898 [reprint Warszawa 1985]
- Rawita-Witanowski [2001]  
– Michał Rawita-Witanowski, *Dawny powiat chełciński z ilustracjami prof. Jana Olshewskiego*, oprac. Dariusz Kalina, Kielce 2001
- Religijność na polskich pograniczach... 2005  
– *Religijność na polskich pograniczach w XVI-XVIII wieku*, red. Dariusz Dolański, Zielona Góra 2005
- Remjeniaka 2010  
– Oksana Remjeniaka, *Wpływy unijne w malarstwie ikonowym Wołyńia XVII-XVIII wieku* [w:] *Śladami unii...* 2010, s. 545-557
- Rizzi 1972  
– Alberto Rizzi, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, „Θησαυρισματα” 9 (1972)
- Rizzi 1980  
– Alberto Rizzi, *Un'icona constantinopolitana del XII secolo a Venezia: La Madonna Nicopeia*, „Θησαυρισματα” 17 (1980), s. 290-306

Rodzinkowski 2009

- Waldemar Rodzinkowski, *O tradycji świętojackowej w Toruniu* [w:] *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gauszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 459-466

Rok, Wojtkiewicz-Rok 2006

- Bogdan Rok, Wanda Wojtkiewicz-Rok, *Kościół dominikanów lwowskich – przyczynek do badań nad sanktuariami dawnej Rzeczypospolitej* [w:] *Między Lwowem a Wrocławiem. Księga jubileuszowa profesora Krystyna Matwijewskiego*, red. Bogdan Rok, Jerzy Maron, Toruń 2006, s. 195-206

Rogozińska [2009]

- Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków b.d. [2009]

Rolska-Boruch 1993

- Irena Rolska-Boruch, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w metalowej sukience w kościele parafialnym w Kijanach*, „RH” 41 (1993), z. 4

Rolska 2009

- Irena Rolska, *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi w XVI-XVII wieku*, Lublin 2009

Roszkowski 1928

- ks. Antoni Roszkowski, *Hodyszewo. Opis historyczny parafii, kościoła i cudownego obrazu Najśw. M. P.*, Łomża 1928

Royt 1999

- Jan Royt, *Obraz a kult v Cechach v 17 a 18. stoletni*, Praha 1999

Rozanow 1974

- Zofia Rozanow, *Analiza dotychczasowego stanu badań artystyczno-formalnych nad obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej*, „RHS” 10 (1974)

Rozanow 1989

- Zofia Rozanow, *Dzieje obrazu i fundacja Jasnej Góry* [w:] *Najstarsze historie...*

Rozynkowski 2003

- Waldemar Rozynkowski, *Maryja w historii i tradycji diecezji toruńskiej* [w:] *Sanktuaria maryjne* 2003

Różycka-Bryzek, Gadomski 1984

- Anna Różycka-Bryzek, Jerzy Gadomski, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, „SC” 5 (1984), s. 27-50

Różycka-Bryzek 1965

- Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej*, „FHA” 2 (1965)

Różycka-Bryzek 1968

- Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „SDW” 3 (1968)

Różycka-Bryzek 1983

- Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 1983

Różycka-Bryzek 1987

- Anna Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, „ACr” 19 (1987)

Różycka-Bryzek 1990a

- Anna Różycka-Bryzek, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Pochodzenie i dzieje średniowieczne*, „FHA” 26 (1990), s. 5-26

- Różycka-Bryzek 1990b  
– Anna Różycka-Bryzek, *Teresa Grzybkowska. Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej od Andegawenów do Jagiellonów*, „FHA” 26 (1990), s. 133-136
- Różycka-Bryzek 1999  
– Anna Różycka-Bryzek, *Matka Boska Hagiosoritissa* [w:] *Pax et Bonum...* 1999, s. 42-46
- Różycka-Bryzek 2001  
– Anna Różycka-Bryzek, *Mikołaja Lanckorońskiego pobyt w Konstantynopolu w roku 1501 – nie tylko posłowanie*, „FHA. Seria Nowa” 5-6 (2001), s. 79-91
- Różycka Bryzek 2002  
– Anna Różycka-Bryzek, *Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze SS. Klarysek w Krakowie* [w:] *Magistro et Amico amici discipulique*, red. Jerzy Gądomski i in., Kraków 2002, s. 405-426
- Różycka Bryzek 2004  
– Anna Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...* 2004
- Ruggini 1977  
– Lellia Cracco Ruggini, *The Ecclesiastical Histories and Pagan Historiography, Providence and Miracles*, „Athenaeum” IV (1977), s. 107-126
- Ruskin 2006  
– John Ruskin, *Niewinne oko. John Ruskin o sztuce*, red. J. Szczuka, Warszawa 2006
- Русские эмали 1974  
– *Русские эмали XI-XIX вв. из собраний Государственных музеев Московского Кремля, Государственного Исторического Музея, Государственного Эрмитажа*, red. М. Постникова-Лосева, Москва 1973
- Russo 1979  
– Eugenio Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, „BISIME” 88 (1979)
- Ruszel 1992  
– Krzysztof Ruszel, „...za ofiarowaniem się do tego obrazu, ozdrowiał”. *O łaskach cudownych wizerunków Matki Boskiej w diecezji przemyskiej* [w:] *Od wieków w historię wpisana...* 1992, s. 61-73
- Rybkowski 1972  
– R. Rybkowski, *Obrazki wotywne z Piotrawina* [w:] *Granice sztuki...* 1972, s. 175-192
- Ryżewski 2006  
– Grzegorz Ryżewski, *Cerkiew unicka w Sokołowie Podlaskim* [w:] *Małe Miasta, religie*, red. M. Zemło, Lublin-Supraśl 2006, s. 385-409
- Sackur 1898  
– Ernst Sackur, *Sybillische Texte und Forschungen*, Halle a.S. 1898
- Salamon 2005  
– Maciej Salamon, *Ocalone świętości. O tradycji ikon, które przetrwały okupację łacińską* [w:] *IV Krucjata. Historia, reperkusje, konsekwencje*, red. o. Zdzisław Kijas, Maciej Salamon, Kraków 2005
- Sanktuaria Maryjne... 2003  
– *Sanktuaria Maryjne Diecezji Toruńskiej*, red. Mirosław Mróz, Waldemar Rozynkowski, Toruń 2003
- Sapota, Langhammer 2006  
– Ks. Antoni Sapota, Barbara Langhammer, *Kult Matki Bożej Nieustającej Pomocy w diecezji bielsko-żywieckiej*, Ustroń 2006

- Sarna 1898  
– ks. Władysław Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem geograficzno-historycznym*, Przemyśl 1898
- Sansterre 1994  
– Jean-Marie Sansterre, *La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste* [w:] *Testo e imagine...* 1994, s. 197-240
- Sansterre 1997  
– Jean-Marie Sansterre, *Entre „koinu mūditerranūenne”, influences byzantines et particularitūs locales: Le culte des images et ses limites a Rome dans le haut moyen Age* [w:] *Europa medievale...* 1997, s. 110-124
- Schatzkammer 1958  
– *Schatzkammer der Residenz München. Katalog*, red. Hans Thoma, München 1958
- Schatzkammer 1964  
– *Schatzkammer der Residenz München. Katalog*, red. Hans Thoma, Herbert Brunner, München 1964
- Schematismus 1899  
– *Schematismus Universi Venerabilis Cleri Saecularis et Regularis Dioecesis rit. lat. Premisliensis pro A. D. 1900*, Premisliac 1899
- Schiller 1971-1980  
– Gertruda Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* 1-5, Gutersloh 1966-1991
- Schramm 1929  
– Percy Ernst Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio* 1, Leipzig 1929
- Seibt 1985  
– Werner Seibt, *Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde*, „Byζαντινά” 13/1 (1985), s. 549-564
- Seling 1991  
– Helmut Seling, *Trzy augsburskie figury srebrne na oltarzu Matki Bożej na Jasnej Górze* [w:] *Jasnogórski oltarz...* 1991, s. 405-411
- Semoglou 2008  
– Athanassios Semoglou, *Remarques sur certains archansmes iconographiques dans les peintures murales byzantinisantes de la Pologne au XV<sup>e</sup> siucle* [w:] „3orpaφ” 32 (2008), s. 151-162
- Serenissima... 1999  
– *Serenissima światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV-XVIII wieku* [katalog wystawy MNW], red. Grażyna Bastek, Grzegorz Janczarski, Warszawa 1999
- Sevrugian 1987  
– Petra Sevrugian, *Der Rossano-Codex Und die Sinope-Fragmente. Miniatures und Theologie*, Worms 1990, s. 67-74
- Shepard 2002 [2007]  
– Jonathan Shepard, *Emperors and Expansionism: From Rome to Middle Byzantium* [w:] *Medieval Frontiers: Concepts and Practices*, wyd. D. Abdulafia, N. Berend, Aldershot 2002, s. 55-82; repr. w: *The Expansion of Orthodox Europe...* 2007, s. 65-92
- Sidzina b.d.  
– *Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Sidzinie*, b.d., folder
- Sigismundus... 2006  
– *Sigismundus Rex et Imperator – Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387-1437* [katalog wystawy w Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie, 18 marzec – 18 czerwiec 2006 oraz w Musée national d'histoire et d'art w Luksemburgu, 13 lipiec – 15 październik 2006], Mainz 2006



- Sinai. Byzantium. Russia...* 2000  
– *Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art. From the Sixth to the Twentieth Century*, red. Yuri Piatnitsky, Oriana Baddeley, Earleen Brunner, Marlia Mundell Mango, St. Petersburg 2000
- Skarbiec Jasnej Góry*  
– *Skarbiec Jasnej Góry*, opr. Jan Golonka, Jerzy Żmudziński, Jasna Góra 2000
- Skibiński 1982  
– Szczęsny Skibiński, *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982
- Skrudlik 1930  
– Mieczysław Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogurodzicy w Polsce*, Lwów 1930
- Skrudlik 1936  
– Mieczysław Skrudlik, *Cudowny obraz Matki Boskiej Świętogórskiej*, Gostyń 1936
- Skrudlik 1937  
– Mieczysław Skrudlik, *Misja dziejowa Polski a chwila obecna. Dzieje kultu Najśw. Maryi Panny zwycięskiej w Polsce*, Wilno 1937
- Słownik* 1980-2003  
– *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, oprac. Waldemar Bukowski i in., cz. 1-3, Wrocław-Kraków 1980-2003
- Смирнова 2008a  
– Элена С. Смирнова, *Иконы Новгорода XI – XV веков* [w:] *Иконы Великого Новгорода...* 2008, s. 27-61
- Смирнова 2008b  
– Элена С. Смирнова, *Богоматер Одигитрия («Корсунская», «Иерусалимская»)* [w:] *Иконы Великого Новгорода...* 2008, s. 83-88
- Смирнова 2008c  
– Элена С. Смирнова, *Богоматер Знамение. Богоотцы Иоаким и Анна (?)* [w:] *Иконы Великого Новгорода...* 2008, s. 89-99
- Smoleń 1959  
– ks. Władysław Smoleń, *Inwentarz kultu maryjnego w diecezji tarnowskiej*, „ABiMK” I, z. 1, s. 81-133
- Smorąg-Różycka 2001a  
– Małgorzata Smorąg-Różycka, *Bizancjum, Kościół wchodni i sztuka* [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 9-16
- Smorąg-Różycka 2001b  
– Małgorzata-Smorąg Różycka, *Kościół wschodni i jego sztuka na ziemiach Rzeczypospolitej* [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 17-24
- Smorąg-Różycka 2003  
– Małgorzata Smorąg-Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury „Kodeksu Gertrudy”*, Kraków 2003
- Smorąg-Różycka 2007  
– Małgorzata Smorąg-Różycka, *Pobizantyński malowany tryptyk w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Wstępne rozpoznanie*, [w:] *Artifex Doctus II...* 2007, s. 135-147
- Smulikowska 1974  
– Ewa Smulikowska, *Ozdoby obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako zespół zabytkowy*, „RHS” X (1974), s. 179-221
- Sobieszczański 1847  
– Franciszek Maksymilian Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce zawierające opis dziejów i zabytków budownictwa, rzeźby,*

*snycerstwa, malarstwa i rytownictwa, z krótką wzmianką o życiu i dziełach znakomitszych artystów krajowych, lub w Polsce zamieszkałych 1*, Warszawa 1847

Sokolewicz 1988

– Zofia Sokolewicz, *Matka Boska w polskiej kulturze ludowej XIX i XX w.*, „Etnografia Polska”, z. 1, s. 289-303

Sołouchin 1975 [1969]

– Władimir Sołouchin, *Spotkania z ikonami*, przeł. Maria Zagórska, Kraków 1975 (*Владимир Алексеевич Солоухин, Чёрные доски: Записки начинающего коллекционера*, Москва 1969)

Sołjan, Jackowski 1996

– Izabela Sołjan, Antoni Jackowski, *Jasna Góra na tle innych ośrodków pielgrzymkowych w Polsce*, „PC” 3 (1996), s. 153-170

Sosna 2001

– ks. Grzegorz Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostoczczyźnie*, Białystok 2001

Sosna, Troc-Sosna 2002

– ks. Grzegorz Sosna, Antonina Troc-Sosna, *Zapomniane dziedzictwo. Nie istniejące już cerkwie w dorzeczu Biebrzy i Narwi*, Białystok 2002

Speck 1981

– Paul Speck, *Artabados. Der rechtläubige Vorkämpfer der götlichen Lehren* (= Poikila byzantine 2), Bonn 1981

Speck 1998

– Paul Speck, *Die Interpolationen in den Akten des Konzils von 787 und die Libri Carolini* (= Poikila byzantine 16), Bonn 1998

Sroka 1989

– Albin Sroka, *Sanktuarium Matki Boskiej Wielickiej*, Jarosław 1989

Sroka 2000

– Stanisław A. Sroka, *Elżbieta Łokietkówna*, Bydgoszcz 2000

Stankiewicz 1994

– Dariusz Stankiewicz, *Bielska ikona Bogurodzicy*, „Nad Bugom i Narwoju” 4 (1994), nr 5 (15), s. 20-22

Starnawska 2005

– Maria Starnawska, *Relikwie jako fundament ideowy wspólnoty w tradycji polskich przekazów średniowiecznych* [w:] *Sacrum. Obraz i funkcja w społeczeństwie średniowiecznym*, red. Aneta Pieniądz-Skrzypczak, Jerzy Pysiak, Warszawa 2005, s. 261-279

Starowiejski 1977

– Marek Starowiejski, *Apokryficzna korespondencja króla Abgara z Chrystusem*, „STV” 15 (1977), nr 2, s. 193-200

Stefan Czarniecki... 1999

– *Stefan Czarniecki. Żołnierz – obywatel – polityk*, red. Waldemar Kowalski, Kielce 1999

Steinborn 2003

– Bożena Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku...* 2003, s. 54-62

Sterligova 2000

– Irina Sterligova, *The New Testament Relics in Old Rus'* [w:] *Христианские реликвии...* 2000, s. 83-93

Stradomski 2003

– Jan Stradomski, *Spory o „wiarę grecką” w dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2003

- Stradomski 2008  
– Jan Stradomski, *Literacka, polityczna i cerkiewna działalność prawosławnego metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w świetle współczesnych mu źródeł*, „SR” MCCCII (2008), z. 41, s. 167-182
- Stradomski 2009  
– Jan Stradomski, *Literackie strategie Grzegorza Camblaka w hagiograficznym cyklu ku czci Świętego Jerzego („Pobedonosca”) – kilka uwag o emigracyjnej twórczości przedstawicieli tyrnowskiej szkoły piśmienniczej*, [w:] *Słowiańskie diaspory. Studia o literaturze emigracyjnej*, red. Celina Juda, Kraków 2009, s. 9-19
- Strezova 2008  
– Anita Strezova, *Relation of Image to its Prototype in Byzantine Iconophile Theology*, „BS” 1-2 (2008), s. 87-106
- Stubblebine 1966  
– James Stubblebine, *Two Byzantine Madonnas from Calahorra, Spain*, „AB”, 48 (1966), nr 3-4, s. 379-381
- Studia... 2007  
– *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. ks. Zdzisław Kliś, Kraków 2008
- Sulerzyska 1961a  
– Teresa Sulerzyska, *Galerie obrazów i „Gabinety sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „BHS” XXIII (1961), 2, s. 87-99
- Sulerzyska 1961b  
– Teresa Sulerzyska, *Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVII w.*, „BHS” XXIII (1961), 3, s. 267-284
- Sulikowska-Gąska 2007  
– Aleksandra Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007
- Sulikowska-Gąska 2009  
– Aleksandra Sulikowska-Gąska, *Translatio imperii. Greckie i bałkańskie tradycje na Rusi Moskiewskiej w XVI wieku*, „KWSS” 4 (2009), s. 12-137
- Свенціцька 1983  
– Вира Свенціцька, *Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва* [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовстневий період*, Київ 1983
- Sygowski 2003  
– Paweł Sygowski, *Hrubieszowskie ikony Matki Boskiej „Świętokrzyskiej” i św. Mikołaja na tle dziejów malarstwa ikonowego diecezji chełmskich Kościoła wschodniego* [w:] *«Do piękna...»* 2003
- Szafraniec 1957  
– o. Kazimierz Szafraniec, *Jasna Góra. Studium do dziejów kultu Matki Boskiej Częstochowskiej* [w:] *Sacrum Poloniae Millenium* 4, Rzym 1957
- Szafraniec 1959-60  
– o. Kazimierz Szafraniec, *Opis przeniesienia Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z Jerozolimy na Jasną Górę*, „ABMK” 1 (1959-60), z. 2, s. 196-204
- Szczelina światła... 2009  
– *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. Agnieszka Groniek, Kraków 2009 (= Biblioteka Tradycji nr LXXXVI)
- Szeremietiew 1697-1698  
– Franciszek Sielicki, *Podróż bojarzyna Borysa Szeremietiewa przez Polskę i Austrię do Rzymu oraz na Maltę 1697-1698*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975

Szetela-Zauchowa 1992

- Teresa Szetela-Zauchowa, *Wizerunki Maryjne. Wybrane zagadnienia ikonograficzne i artystyczne* [w:] *Od wieków w historię wpisana. Kult matki Boskiej w diecezji przemyskiej. Pamiątnik wystawy urządzonej dla uczczenia wizyty Ojca Świętego Jana Pawła II w Rzeszowie w dniu 2 czerwca 1991 roku*, Rzeszów 1992, s. 7-47

Szołdrski 1920

- ks. Władysław Szoldrski, *Cudowy obraz Najświętszej Panny w kościele św. Jana w Krakowie*, Cieszyn 1920

Szovák 2008

- Kornél Szovák, *King and Church, Matthias Corvinus and Religion* [w:] *Matthias Corvinus, the King...* 2008

Szymanek 2002

- Andrzej Szymanek, *Parafia w Janowcu nad Wisłą. Karty z przeszłości (XIV-XVIII w.)* [w:] *Janowieckie Spotkania Historyczne 4*, red. Andrzej Szymanek, Filip Jaroszyński, Janowiec nad Wisłą 2002

Sztuka około 1400... 1996

- *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań, listopad 1995*, I, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1996

Sztuka sakralna i duchowość... 2005

- *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie* [Materiały z Międzynarodowej Konferencji „Sztuka Sakralna Pogranicza”, Lublin 13.10 – 15.10.200], red. Stefan Batruch, Roman Zilinko, Lublin 2005

Sztuka ziem wschodnich... 2000

- *Sztuka ziem wschodnich XVI-XVIII wieku*, red. J. Lileyko (= Źródła i monografie 189), Lublin 2000

Sztuka dawnej Ziemi Chełmskiej... 1999

- *Sztuka dawnej Ziemi Chełmskiej i województwa belskiego*, red. Piotr Krasny (= Ars Vetera et Nova I), Kraków 1999

Ścibor-Marchocki 1841

- Mikołaj Ścibor-Marchocki, *Historia wojny moskiewskiej*, Poznań 1841

Śladami unii... 2010

- *Śladami unii brzeskiej*, red. Radosław Dobrowolski, Mariusz Zemło, (= Acta Collegii Suprasliensis X), Lublin-Supraśl 2010

Śląsk – perła w Koronie Czeskiej 2006

- *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech* [katalog wystawy: Legnica, Akademia Rycerska, 6 V – 8 X 2006; Praga, Valdštejnská jízdárna, 17 XI 2006 – 8 IV 2007], red. Andrzej Niedzielenko, Vít Vlnas, przekł. z jęz. czeskiego Stanisław Góra, Praga 2006

Śnieżko 1996

- Dariusz Śnieżko, *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu*, Warszawa 1996

Śnieżyńska-Stolot 1973

- Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, „FHA” 9 (1973), s. 5-46

Śnieżyńska-Stolot 1975

- Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Andegawęńskie dary złotnicze*, „FHA” XI (1975)

Śnieżyńska-Stolot 1984

- Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Kult italo-bizantyńskich obrazów maryjnych w Europie Środkowej w w. XIV*, „SC” 5 (1984)

- Śnieżyńska-Stolot 1987  
– Ewa Śnieżyńska-Stolot, *Ukazał się kolejny tom Studia Claromontana*, „BHS” 1-2 (1987)
- Środowisko pośmiertne... 2007  
– *Środowisko pośmiertne człowieka* (= Funeralia lednickie. Spotkanie 9), red. Wojciech Dzieduszycki, Jacek Wrzesiński, Poznań 2007
- Średzińska 2005  
– Aneta Średzińska, *Życie codzienne miasteczka Łosice w XVII-XVIII wieku* [praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Józefa Maroszka na Uniwersytecie Białostockim], Białystok 2005, wersja PDF: Podlaska Biblioteka Cyfrowa: <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=2560&dirids=1>
- Świderkówna 2008  
– Anna Świderkówna, *Życie codzienne w Egipcie greckich papyrusów*, Warszawa 2008
- Świat ze srebra 2005  
– *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich*, [katalog wystawy: 29 kwietnia – 31 lipca 2004 w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 2005
- Świechowski 1990  
– Zygmunt Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990
- Świechowski 2004  
– Zygmunt Świechowski, *Romanizm* (= *Sztuka polska*), Warszawa 2004
- Świerdzewska 2004  
– Irena Świerdzewska, *Madonna Czortkowska*, „Niedziela” 22 (2004): [http://niedziela.pl/arttykul\\_w\\_niedzieli.php?doc=ed200422&nr=130](http://niedziela.pl/arttykul_w_niedzieli.php?doc=ed200422&nr=130)
- Świętochowski 1969  
– Robert Świętochowski, *Na marginesie artykułu F. Markowskiego „Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI wieku*, „KAU” 14 (1969), z. 2, s. 89-104
- Tanka – buddyjska ikona... 1988  
– *Tanka – buddyjska ikona. Sztuka tybetańska*. Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie [katalog wystawy: Galeria „Nusantara”, styczeń – kwiecień 1988]
- Tarasov 2002  
– Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, tłum. na ang. Robin Milner-Gulland, London 2002
- Tatić-Djurić 1976a  
– Mirjana Tatić-Djurić, *L'icone de Kyriotissa* [w:] *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes Byzantines II/2*, Athens 1976, s. 758-786
- Tatić-Djurić 1976b  
– Mirjana Tatić-Djurić, *Bogorodica Nikopeja*, „ZB”: *I Kongres saveza društava povjesničara umjetnosti*, Ochrid 1976, s. 39-51
- Tazbir 1984  
– Janusz Tazbir, *Różnowiercy polscy wobec kultu maryjnego*, „SC” 5 (1984), s. 224-246
- Tazbir 1986  
– Janusz Tazbir, *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej konrreformacji*, Warszawa 1986
- Tazbir 2005  
– Janusz Tazbir, *Polacy na Kremlu i inne historyje*, Warszawa 2005
- Teodorowicz 1893  
– N. I. Teodorowicz, *Gorod Władymir Wołyńskij*, Poczajów 1893

- Testo e imagine...* 1994  
 – *Testo e imagine nell'alto medioevo 15-21 aprile 1993*, I, red. Ovidio Capitani i in., Spoleto 1994
- The Expansion of Orthodox Europe...* 2007  
 – *The Expansion of Orthodox Europe. Byzantium, the Balkans and Russia*, wyd. Jonathan Shepard (= The Expansion of Latin Europe, 1000-1500 Series), Aldershot-Burlington 2007
- The Glory of Byzantium...* 1997  
 – *The Glory of Byzantium. Art. And Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261* [katalog towarzyszący wystawie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, marzec – lipiec 1997], red. Helen C. Evans, William D. Wixom, New York 1997
- Thierry 1968  
 – Nicole Thierry, *Une mosaïque à Dyrrachium*, „CA” XVIII (1968)
- Thiriet 2002  
 – Damien Thiriet, *Marks czy Maryja. Komuniści i Jasna Góra w apogeum stalinizmu (1950-1956)*, tłum. Jerzy Pysiak, wprowadzenie Marcin Kula, Warszawa 2002
- Thomson 1996  
 – Francis J. Thomson, *The False Identification of Gregory Tsamblak with Gabriel Uric* (= *Slavica Gandensia*, 23, 1996), s. 117-169
- Thomson 1998  
 – Francis J. Thomson, *Gregory Tsamblak. The Man and the Myths* (= *Slavica Gandensia*, 25/2, 1998)
- Thümmel 1995  
 – H.G. Thümmel, *Muttergottesikonen und Mariengnadenbilder*, „BS” 56 (1995)
- Tokarska-Bakir 2000  
 – Joanna Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000
- Tomalska 2006  
 – Joanna Tomalska, *Słyszące laskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w świątyniach katolickich, prawosławnych i unickich na Podlasiu w XVII-XVIII wieku [w:] Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu*, red. Urszula Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006, s. 301-312
- Tomkiewicz 1957  
 – Władysław Tomkiewicz, *Uchwata synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i Krytyka” VIII (1957) nr 2, s. 178-181
- Tomkiewicz 1959  
 – Władysław Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959
- Tomkowicz 1900  
 – Stanisław Tomkowicz, *Inwentaryzacja Zabytków Galicji Zachodniej, powiat gorlicki*, „TGKGZ” 1 (1900)
- Toschi, Penna 1971  
 – Paolo Toschi, Renato Penna, *La tavolette votive Della Madonna dell'Arco*, Napoli 1971
- Trajdos 1984  
 – Tadeusz M. Trajdos, *Kult wizerunków maryjnych na ziemiach ruskich Korony i Litwy drugiej połowy XIV i pierwszej połowy XV w. w społecznościach katolickiej i prawosławnej*, „SC” 5 (1984), s. 127-147
- Trajdos 1985  
 – Tadeusz M. Trajdos, *Metropolici kijowscy Cyprian i Grzegorz Camblakowie a problemy Cerkwi prawosławnej w państwie polsko-litewskim u schyłku XIV i pierwszej ćwierci XV w.*, „BP” II (1985)

- Treasures of Mount Athos...* 1997  
– *Treasures of Mount Athos*, red. Athanasios A. Karakatsanis [katalog wystawy: Saloni, Museum of Byzantine Civilization], Thessaloniki 1997
- Trypanis 1968  
– Constantine Athanasius Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, „WBS” 5 (1968)
- Frąckiewicz, Tur-Marciszuk 2010  
– Anna Frąckiewicz, Katarzyna Tur-Marciszuk, *Sprawozdania Wydziału Rejestru Zabytków i Dokumentacji Zabytków WUOZ w Lublinie z działalności merytorycznej w 2009 roku*, „WKL”, s. 188-199
- Turczyński, Rutkowski 1927  
– Wojciech Stanisław Turczyński, Jan Rutkowski, *Konserwacja cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej listopad 1925 – marzec 1926, Częstochowa 1927*
- Turner 1978  
– Victor Witter Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, New York 1978
- Turpinda 2009  
– Janusz Turpinda, *Znaki władzy Zakonu Niemieckiego w Prusach w XIII i w I połowie XIV wieku* [w:] „Rzeź Gdańska” z 1308 roku w świetle najnowszych badań. *Materiały z sesji naukowej 12-13 listopada 2008 roku*, red. Błażej Śliwa, Gdańsk 2009, s. 120-145
- Uchowicz 2005  
– Katarzyna Uchowicz, *Kościół parafialny pw. Piotra i Pawła w Różance* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego* 1, red. Maria Kałamajska-Saeed, Kraków 2005
- Ulanowski 1851  
– Leon Ulanowski, *Wiadomość historyczna w krótkości skreślona o cudownym obrazie Matki Boskiej przez św. Łukasza Ewangelistę malowanym w kościele Bożego Ciała WW. XX. Dominikanów we Lwowie łaskami słynącym, przy uroczystym obchodzie stoletniej pamiątki koronacy tegoż obrazu (Lwów, 1851, stron 60, z ilustracją)*, Lwów 1851
- Urbani 1964  
– Giovanni Urbani, *Il restauro della Madonna della Clemenza*, „BICR” 41-44 (1964)
- Uroczyste poświęcenie...* 2002  
– *Uroczyste poświęcenie nowej ikony Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, „Rodzina Parafialna”, [Bytom-Szombierki], 2002, nr 8, s. 1
- Van Dieten 1972  
– Van Dieten, *Geschichte der Patriarchen von Sergios I. bis Johannes VI (610-715)* [w:] *Geschichte der griechischen Patriarchen* 4, Amsterdam 1972, s. 12-21
- Vassilaki 2005  
– Maria Vassilaki, *Praying for the salvation of the empire? [w:] Images of the Mother of God...* 2005, s. 263-274
- Vaucher 1992  
– Andre Vaucher, *L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Age* [w:] *Biedni i bogaci. Studia ofiarowane Bronisławowi Geremekowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1992, s. 231-233
- Vikan 1984  
– Gary Vikan, *Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium*, „DOP” 38 (1984), s. 65-86

- Vikan 1988  
 – Gary Vikan, *Relics and Icons* [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 45-47
- Villers, van Heemstra, Reynolds 1997  
 – Caroline Villers, Geraldine van Heemstra, Catherine Reynolds, *A fourteenth-century German triptych in the Courtauld Gallery*, „BM” 1997, s. 668-675
- Vitauskienė 1997  
 – Rūta Vitauskienė, *Tu profusa coeli rore castitatis salvo flore*, „AAAV” 10 (1997), s. 10-26
- Vogeler 1984  
 – Hildegard Vogeler, *Das Goldemail-reliquiar mit der darstellung der Hagiosoritissa im Schatz der Liebfrauenkirche zu Maastricht*, Düsseldorf 1984
- Walczak R. 1960  
 – Ryszard Walczak, *Pamiętniki Marcina Grunewega*, „SŻ” 5 (1960), s. 57-77
- Walczak M. 1992  
 – Marek Walczak, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, „FHA” XXVIII (1992), s. 57-72
- Walczak M. 2007  
 – Marek Walczak, *Sędziwój of Czechle and Images. Art as a Medium of Religious Identity in Poland in the Second Half of the 15th Century*, [w:] *Public Communication in European Reformation Artistic and other Media in Central Europe 1380-1620*, red. Milena Barlová, Michal Šroněk, Prague 2007
- Walter 2000  
 – Christopher Walter, *The Portrait of Saint Paraskeve*, [w:] *Pictures as language*, London 2000, s. 383
- Wanat 1979  
 – o. Benigiusz Józef Wanat, *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605-1975*, Kraków 1979
- Wanat 1995  
 – o. Benigiusz Józef Wanat, *Teologia ikony Matki Bożej Nieustającej Pomocy*, „Karmel” [Kraków] 2 (1995), s. 9-10.
- Wanat 2006  
 – o. Benigiusz Józef Wanat, *Łaskami słynąca ikona Matki Bożej w Gudohajach na Białorusi*, Kraków 2006
- Wardzyński 2003  
 – Michał Wardzyński, *Kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela w Wolpie* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego 1*, red. Maria Kałamajska-Saeed, Kraków 2003
- Weitzmann 1982  
 – Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium*, London 1982
- Wellen 1980  
 – Gerard A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht 1980
- Wellesz 1955-56  
 – Egon Wellesz, *The Akathistos*, „DOP” IX-X (1955-56)
- Wereda 2004  
 – Dorota Wereda, *Diariusz podróży Stanisława Samuela Szemiota*, „WRH” 1 (2004), s. 49-59
- Widacka 1998  
 – Hanna Widacka, *Matka Boska Berdyczowska w grafice XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1998



- Widacka 2000a  
– Hanna Widacka, *Madonny polskie czasów przedrozbiorowych w grafice XVII i XVIII wieku* (część I), „GA” 2000, nr 9 (54)
- Widacka 2000b  
– Hanna Widacka, *Madonny polskie czasów przedrozbiorowych w grafice XVII i XVIII wieku* (część II), „GA” 2000, nr 10 (55)
- Wierna 2003  
– Renata Wierna, *Obraz św. Mikołaja Cudotwórcy z Opola Podedwórze*, „VP” 23 (2003), s. 375-380
- Wilczewski 2007  
– Waldemar Franciszek Wilczewski, *Rzeczy „ruskie-moskiewskie” w kościołach rzymskokatolickich diecezji wileńskiej w świetle akt wizytacyjnych i inwentarzy z XVII wieku*, „Series Byzantina” V (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), red. Waldemar Deluga, Warszawa 2007, s. 106-121
- Вилинбахова 2005  
– Татьяна Борисовна Вилинбахова, *Строгановская икона конца XVI – начала XVII века*, Санкт-Петербург 2005
- Wilkowski 1985  
– P. Wilkowski, *Biskup Kazimierz Józef Kowalski promotor kultu Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w diecezji chełmińskiej*, „SP” 16 (1985), s. 341-366
- Wilpert 1907  
– Joseph Wilpert, *L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella capella di Sancta Sanctorum*, „L'Arte” X (1907)
- Wilpert 1916-17  
– Joseph Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert 1-4*, Freiburg 1916-17
- Wisner 1995a  
– Henryk Wisner, *Lisowczycy*, Warszawa 1995
- Wisner 1995b  
– Henryk Wisner, *Król i car. Rzeczpospolita i Moskwa w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1995
- Wiślicz 2004  
– Tomasz Wiślicz, *Religijność wiejska w Rzeczpospolitej szlacheckiej. Problemy i trzy przybliżenia*, „Barok” XI/2 (22) 2004, s. 97-118
- Wiśniewski 1917  
– ks. Jan Wiśniewski, *Monografia powiatu miechowskiego*, Radom 1917
- Wiśniewski 1932  
– ks. Jan. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w powiecie włoszczowskim*, Marjówka Opoczyńska 1932
- Witkowska 1971  
– Aleksandra Witkowska, *Miracula małopolskie z XIII i XIV wieku. Studium źródło-  
znawcze*, „RH” 19 (1971) z. 2
- Witkowska 1977  
– Aleksandra Witkowska, *Miracula średniowieczne. Forma przekazu i możliwości ba-  
dawcze*, „SŻ” 22 (1977), s. 83-87
- Witkowska 1978a  
– Aleksandra Witkowska, *Miracula małopolskie z XIII i XIV wieku; Kultury piątnastowiecznego Krakowa; Miracula średniowieczne. Funkcja przekazu ustnego i zapisu literackiego* [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1978, s. 181-188

- Witkowska 1978b  
– Aleksandra Witkowska, *Funkcje praktyk wotywnych w religijności ludowej późnego średniowiecza* [w:] *Sztuka i ideologia XV w.*, Warszawa 1978
- Witkowska 1981  
– Aleksandra Witkowska, *Najstarsze źródła do dziejów jasnogórskiego kultu pątniczego*, „SC” 1 (1981)
- Witkowska 1984  
– Aleksandra Witkowska, *Kult jasnogórski w formach pątnicznych do poł. XVII w.*, „SC” 5 (1984), s. 148-223
- Władysław Opolczyk... 2001  
– Władysław Opolczyk *jakiego nie znamy. Próba oceny w sześćsetlecie śmierci*, red. Anna Pobóg-Lenartowicz, Opole 2001
- Wojciechowski 1991  
– Lech Wojciechowski, *Najstarsze klasztory paulinów w Polsce*, „SC” 11 (1991)
- Wojciechowski 2007  
– Lech Wojciechowski, *Fundacje kościelne Władysława Opolczyka* [w:] *Książę Władysław...* 2007
- Wojtaś 1921  
– ks. Michał Wojtaś, *Cudowny obraz Najśw. Maryi Panny w Rudkach*, Przemyśl 1919, „KDP” 21 (1921), z. 4-6
- Wolf 1990  
– Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990
- Wolf 1993  
– Gerhard Wolf, *Sistitur in solio. Romische Kultbilder um 1000* [w:] *Bernward von Hildesheim...* 1993, 1, s. 81-92
- Wolf 2002  
– Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002
- Wolf 2005  
– Gerhard Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome* [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 23-50
- Wolicka 1996  
– Elżbieta Wolicka, *Wiara i wyobraźnia. W poszukiwaniu źródeł współczesnego kryzysu obrazowania wiary*, „RH” 44 (1996), z. 4
- Wolnik 2006  
– ks. Franciszek Wolnik, *Służba Boża w rudzkim opactwie cystersów*, Opole 2006
- Wolny 1997-1998  
– ks. Jerzy Wolny, *Lista obrazów w kościele parafialnym w Siemoni z drugiej połowy XVII wieku*, „FHC” 4-5 (1997-1998), s. 171-176
- Wołoszyn 2001  
– Marcin Wołoszyn, *Archeologiczne zabytki sakralne pochodzenia wschodniego w Polsce od X do połowy XIII wieku (wybrane przykłady)* [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 25-45
- Wołoszyn 2007  
– Marcin Wołoszyn, *Między Gnieznem, Krakowem z Kijowem. Archeologia o wczesnośredniowiecznych relacjach polsko-ruskich i formowaniu polsko-ruskiego pogranicza* [w:] *U źródeł Europy Środkowo-Wschodniej: pogranicze polsko-ukraińskie w perspektywie badań archeologicznych*, red. Maciej Dębiec, Marcin Wołoszyn, Rzeszów 2007

- Wołoszyn 2009  
– Marcin Wołoszyn, *Vor Wladyslaw von Warna. Polen und die Kreuzfabrerstaaten. Ein archäologischer Beitrag* [w:] *EURIKA. In honorem Ludmiliae Donchevae-Petkovaе*, red. Валери Григоров i in., Sofia 2009, s. 157-170
- Wortley 2005  
– John Wortley, *The Marian Relics at Constantinople*, „GRBS” 45 (2005), s. 171-187
- Woźniak 1985a  
– Michał Woźniak, *Jan Chrystian Bierpfaff (ok. 1600 – ok. 1680) złotnik królewski i toruński* [w:] *Artyści w dawnym Toruniu* 1985, s. 70-77
- Woźniak 1985b  
– Michał Woźniak, *Jan Letyński (ok. 1710 – ok. 1780) złotnik* [w:] *Artyści w dawnym Toruniu* 1985, s. 115-123
- Woźniak 1993  
– Michał Woźniak, *163. Plakietka wotywna* [w:] *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej* [katalog wystawy 5 XI – 31 XII 1993], Toruń 1993
- Wölfflin 1962  
– Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przekład z jęz. niem. Danuta Hanulanka, Wrocław 1962
- Wronikowska 1978  
– Bożena Wronikowska, *Poglądy Ojców kościoła na sztukę w ciągu pierwszych dwóch stuleci istnienia Kościoła*, „RTK” 26 (1978), z. 4, s. 5-12
- Wyczawski 2006  
– o. Hieronim Eugeniusz Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek*, wyd. 2, uzup. O. Mikołaj Rudyk, Kalwaria Zebrzydowska 2006
- Wyrozumski 2006  
– Jerzy Wyrozumski, *Góry w dziele Jana Długosza Chorographia Regni Poloniae*, „Zwoje” 44 (2006) – <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje44/text14p.htm>
- Wystawa Jubileuszowa 1883  
– *Wystawa Jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883* [album], Kraków 1884
- Вздорнов 2007  
– Герольд Иванович Вздорнов, *Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские сфятыцы*, Москва 2007
- Z dawna Polski... 1996  
– «Z dawna Polski Tyś Królową». *Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1996*, red. ss. Niepokalanki, wyd. IV popr. i uzup., Szymanów 1996
- Zachodnioukraińska sztuka... 2003  
– *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku, red. J. Giemza, Łańcut 2003
- Zachodnioukraińska sztuka... 2004  
– *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Część II*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku, red. J. Giemza, Łańcut 2004
- Zachwieja 2001  
– Anna Zachwieja, *Najstarsze przedstawienia działalności medycznej świętych Kosmy i Damiana w sztuce ruskiej, na przykładzie dwu cykli hagiograficznych z końca XIV wieku i przelomu XIV/XV wieku* [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, red. Wojciech Bałus i in., Kraków 2001

Zajac 1996

- W. W. Zajac, *Morawski spór o pochodzenie Jasnogórskiego Obrazu*, „SC” 16 (1996)

Zakrzewski 1985

- Andrzej Jan Zakrzewski, *Miracula Ambrożego Nieszporkowica jako przykład kształtowania masowej kultury w okresie staropolskim*, „RMOc”. Historia, z. 1 (1985), s. 50-69

Zakrzewski 1988

- Andrzej Jan Zakrzewski, *Rola Jasnej Góry w kulturze polskiego baroku*, Częstochowa 1988

Zakrzewski 1995

- Andrzej J. Zakrzewski, *Częstochowa w kulturze religijnej polskiego baroku*, wyd. 2 popr., Częstochowa 1988

Zalewski 1988

- ks. Z. Zalewski, *Kult Matki Bożej Leśniańskiej, jego rozwój, formy i znaczenie*, „SC” 9 (1988)

Zaleski 1988

- ks. Wincenty Zaleski, *Sanktuaria polskie*, Warszawa 1988

Załęski 2010

- Wojciech Załęski, *Losy unickiego ikonostasu z bazyliki pw. Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny w Supraślu* [w:] *Śladami unii...* 2010, s. 587-610

Zatorska 2007

- Magdalena Zatorska, *Definicje świętości wizerunku religijnego. Reprezentacja a obecność* [w:] *Religijność chrześcijan obrządku wschodniego na pograniczu polsko-ukraińskim*, red. Magdalena Lubańska, Warszawa 2007, s. 33-57

Zbudniewek 1994

- Janusz Zbudniewek, *Rola Jasnej Góry w dobie kontrreformacji*, „SCH” 1 (1994), s. 85-107

Zbudniewek 1997

- Janusz Zbudniewek, *Andrzej Zimicius dziejopis obrazu jasnogórskiego*, „PNWSPC” 4 (1997), ss. 489-497

Zbudniewek 2005

- Janusz Zbudniewek, *Przewodnik duchowy dla pielgrzymów O. Ksawerego Rottera (1708-1784)* [w:] *Geografia i Sacrum* 1 (2005)

Zbudniewek 2007

- Janusz Zbudniewek, *Paulini na przełomie XIV i XV wieku* [w:] *Księżę Władysław...* 2007, s. 119-178

Zwiercan 1973

- o. Antoni Zwiercan, *Sanktuarium maryjne w Krośnie*, mps, Krosno 1973:

<http://www.krosno.franciszkanie.pl/jubileusz/konkurs/zwiercan.htm>

Zawitkowska 2007-2008

- Wioletta Zawitkowska, *Przemyska figura Matki Bożej zwana „Jackową”*, „KPW” V/VI (2007/8), s. 203-214

Zyskowska 1982

- Anna Zyskowska, *Praktyki religijne i zasięg geograficzno-społeczny kultu Matki Bożej Jasnogórskiej w XVI w. według „Liber miraculorum”*, „SC” 3 (1982), s. 82-103

Żyła 1923

- Władysław Żyła, *Kościół i klasztor Dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923

Żerek 1982

- Hanna Żerek, *Katolicka kultura religijna społeczeństwa polskiego w czasach saskich w świetle piśmiennictwa dewocyjnego*, Łódź 1982

Żmudziński 2007

- Jerzy Żmudziński, *Rysunkowy pierwowzór sceny Naigrawania się z Chrystusa z gotyckich blach zdobiących tło obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej* [w:] *Artifex Doctus II...* 2007, s. 217-225

Żmudziński 2010

- Jerzy Żmudziński, *Plakieta wotywna Urszuli i Pawła Esterhazy z ze zbiorów Sanktuarium na Jasnej Górze w Częstochowie*, „Barok” XVII/1 33 (2010), s. 143-162



## Skorowidz miejscowości\*

- Abu Mînâ 249  
Aglona 51  
Akwizgran 18, 19, 22, 30, 61, 139, 302  
Aleksandria 158, 180  
Alwernia 52, 53
- Bar**, kl. jezuitów 126  
Barwinek 66  
Betz 38, 141, 148, 149, 154, 165, 267, 303, 323  
Beresteczko 114, 115, 149, 164, 168, 186, 308, 311, 338  
Biała (na północ od Smoleńska) 76  
Biała Podlaska 175, 340  
Białystok 90, 350  
Biecz, k. par. pw. Bożego Ciała 13, 28, 111, 112, 117, 133, 213, 219, 222, 227, 238, 257, 267, 306, 309  
Bieganów 115  
Biesiadki 289  
Bieszenkowicze (biał. Бешанковічы), k. par. pw. śś. Kazimierza i Rafała 351  
Blois 183  
Bobrowniki 228  
Bochnia 184  
Borek (Stary) na Zdzierzu, k. par. pw. Wniebowzięcia NMP 144, 160, 188, 202, 204, 235, 244, 255, 270, 278, 293, 302  
Borowski, monaster św. Pafnucego 63  
Borysów (biał. Барысаў), k. par. pw. Wniebowzięcia MB 347  
Borzyszkowy, k. par. 290  
Branice 282  
Breznice (czes. Březnice) 25, 273  
Brześć 99, 100, 125  
Brześć k. Dzierzgowa 115  
Brzostowica (biał. Бераставіца), k. par. 98, 353  
Budapeszt 23  
Budslaw 113, 316  
Busolenge k. Weroni 293  
Burtscheid k. Akwizgranu, kl. pw. św. Jana Chrzyciela 19, 30, 302  
Bytom 287, 294
- Cambrai 23, 287, 315  
Chełm, katedra pw. Narodzenia MB 11, 30, 131, 140, 143, 145, 149, 164, 242, 319, 320  
Chełmno 92, 132, 181, 191, 312  
Chełmża 92, 94, 239  
Chimay, k. kolegiacki pw. śś. Piotra i Pawła 20  
Choczew 58  
Chodorówka, k. par. pw. św. Ap. Piotra i Pawła 350  
Chołchła (biał. Хоўхлава), k. par. pw. NMP i św. Stanisława biskupa 350  
Chomęcice 188  
Chotajewicze, [biał. Акцябр (Хагаевічы)], k. par. pw. św. Dominika 351  
Chotów 182  
Chotyniec 360

---

\* Kursywą oznaczono numery stron odnoszące się do Aneksów.

- Chrząstków 188  
 Chyrowa 67, 182  
 Cizwice 190  
 Czarna na Ziemi Sądeckiej 112, 274  
 Czarnca k. Włoszczowej, k. par. pw. Wniebowzięcia NMP i św. Floriana 66, 74-79, 107, 126, 161, 230, 262, 285, 308, 313, 330, 331  
 Czychów 152  
 Czerna, Biblioteka kl. karmelitów 86, 271, 307, 345  
 Czernichów 119, 149, 284  
 Czerwińsk, k. par. pw. Zwiastowania NMP 177  
 Czystochowa, k. kl. paulinów pw. św. Krzyża i Wniebowzięcia MB 13, 38, 50, 51, 88, 140, 141, 145, 148, 149, 154, 163-165, 168, 169, 177, 180, 181, 205, 217, 222, 236, 242, 252, 260, 261, 288, 290, 308, 323, 324  
 Czortków 222, 240, 296, 305, 335  
  
**Damaszek** 10, 85, 109-111, 150, 157, 160, 164, 201, 210, 211, 299  
 Daugieliszki (lit. Daugeliškis) 98, 356  
 Deczany 31, 46, 61  
 Dinan, k. kl. franciszkanów 183  
 Dolistowo, k. par. pw. św. Wawrzyńca 98, 350  
 Dorohobuż 76  
 Dorostań 45  
 Doudleby 287  
 Drezno 18, 152  
 Drohiczyn, c. par. pw. św. Mikołaja 119  
 Dubieńsk 77  
 Dubrownik 43, 44  
 Duisburg 166  
 Dukla 66  
 Dubranowice 254  
 Dworzec (biał. Дварэц), k. par. pw. św. Antoniego z Padwy 348  
 Dys k. Lublina 185  
 Dywilino (ros. Деулино) 72  
 Dzierzgow, k. par. pw. Wniebowzięcia NMP 13, 59, 113-115, 127, 128, 133, 186, 187, 207, 217, 228, 239, 240, 251, 254, 267, 285, 308, 338  
 Dzików 244  
  
 Dzisna (biał. Дзісна), k. kl. franciszkanów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP 82, 98, 100, 354  
  
**Edessa** 162, 176  
 Ejsmonty (biał. Эйсманты) 354  
 Ejszyski (lit. Eišiškęs), k. par. pw. Wniebowstąpienia Pańskiego 356  
 Elk 123  
 Essen 234  
  
**Ferapontowo** 71  
 Ferme 25  
 Freising 14, 19, 20, 25, 61, 139, 229, 304  
 Fischamend 171  
  
**Gdańsk** 22, 236, 237, 281, 282, 291, 296, 297, 316  
 baz. kl. dominikanów pw. św. Mikołaja 13, 29, 31, 32, 40, 48, 49, 61, 132, 148, 187, 208, 221, 222, 227, 230, 241, 251, 270, 308, 312, 313, 320  
 Genua, San Bartolomeo degli Armeni 21  
 Gidle 189, 205  
 Gielniów 110, 228, 266  
 Gierwiaty (biał. Гervяты), k. par. pw. św. Trójcy 352  
 Gliwice 169, 270  
 Głogówek 288  
 Gniezno 109, 234  
 Goniądz, k. par. Wniebowzięcia NMP, św. Jana Chrzciciela i św. Agnieszki 350  
 Gorysławice 57  
 Grodzisk 58, 237  
 Grybów 133, 223, 227, 344  
 Grybowicze Wielkie 122  
 Gudohaje (białor. Гудагай), k. kl. karmelitów bosych pw. Nawiedzenia NMP 86, 87, 108, 178, 191, 204, 216, 219, 237, 245, 251, 269, 270, 292, 332  
 Góra Athos 37, 49, 60, 61, 110, 142, 173, 204  
 mon. Chilandar 41  
 mon. Grigoriu 234  
 mon. Iwiron 35, 86  
 mon. św. Pawła 150



- mon. Stawronikita 250  
mon. Watopedi 20, 150, 157  
Góra Kalwaria 205  
Góra Olimp 250  
Góra Witosławska 161, 174
- H**alberstadt k. Magdeburga 18, 110  
Hańsk k. Włodawy 124  
Herceg-Noví 31  
Hodyszewo, k. par. pw. Wniebowzięcia  
NMP 98, 123, 192, 245, 265, 341  
Horbów, k. par. pw. Przemienienia Pań-  
skiego 119, 120, 175, 253, 340  
Horodyszczé 45, 97  
Hory (biał. Горы) 100, 351  
Hostyń k. Kromierzyża 168  
Humenne 181
- I**humeń [biał. Чэрвень (Ігумень)], k. par.  
pw. Podwyższenia Krzyża świętego  
352  
Ilińce 76
- J**abłonowo Pomorskie 295  
Jasień k. Ustrzyk Dolnych, k. par. pw.  
Matki Bożej Bieszczadzkiej 29, 108,  
221, 240, 269, 296, 335  
Jazłowiec 75, 127  
Jerozolima 35, 139, 141, 158, 267, 302,  
311, 315  
Jezno (lit. Jieznas), k. par. pw. św. Arch-  
anioła Michała 98, 353  
Juchnowiec Kościelny, k. par. pw. Trójcy  
Św. 13, 66, 71, 82, 89, 99, 107, 216,  
222, 223, 229, 237, 242, 269, 312,  
332  
Jurewicze, k. i kl. Jezuitów 98, 126, 127,  
174, 220, 245, 296, 342
- K**alwaria Paławska 155  
Kalwaria Zebrzydowska, kl. bernardynów  
przy kościele Matki Boskiej Anielskiej  
4, 13, 34, 36, 42, 45, 61, 186, 223,  
225, 227, 230, 285, 311, 323  
Karolewo k. Kudowej 311  
Kaługa 76  
Kamieniec Kaszyski 86  
Kamieniec Podolski 155, 176, 260, 317  
Kamienny Ujazd (czes. Kamenný Újezd)  
287  
Kastoria 41, 250, 283  
Kazań 74  
Kiewłaki 183  
Kijów 100, 130-132, 141, 142, 147, 201,  
204, 226, 307, 345, 346  
Kiti, Panagia Angelokistos 16, 131  
Kleck (biał. Клецк), k. kl. dominikanów  
237, 349  
Klimontów, k. kl. dominikanów pw.  
NMP i św. Jacka 14, 60, 65, 95, 107,  
139, 199, 207, 252, 273, 274, 308,  
309, 314, 326  
Knyszyn, k. par. pw. św. Jana Ewangelisty  
98, 350  
Kock 152  
Kodeń 242  
Kolembrody, k. par. pw. Nawiedzenia  
NMP 117, 241, 258, 339  
Konstantynopol (ob. Stambuł) 16, 18,  
19, 21, 22, 24, 25, 29, 30, 47, 52-54,  
59, 60, 68, 138, 139, 141-143, 150,  
153, 162-164, 170, 172, 175, 182,  
260, 263, 264, 267, 300, 302, 319,  
320  
Blacherny 19, 20, 21, 163, 264, 304  
Chalkoprateja 20, 264  
Hebdomon 260  
k. Chora 46  
k. Marii Pammakaristos 41  
k. Mądrości Bożej 158, 208, 233  
kl. Pantokratora 264  
kl. Ton Hodegon 264, 304  
Kopytówka 184, 186  
Kosów (biał. Kocaŭ), k. par. pw. św. Trój-  
cy 348  
Kościeniewiczé 159  
Korycin, k. par. pw. Znalezienia i Pod-  
wyższenia Krzyża Św. 100, 350  
Kowalowice k. Namysłowa, k. par. pw.  
Niepokalanego Poczęcia NMP 11,  
13, 64, 65, 280, 285, 309, 310, 330  
Kościeniewiczé 159  
Kozielsk 76  
Krakinów 176  
Kraków 13, 22, 31, 38, 42, 43, 91, 95,  
117, 144, 148, 156, 159, 164, 182,

- 193-195, 205, 208, 222, 225-230, 235, 240, 258, 275, 280, 281, 287, 296, 303, 305, 306, 307, 314, 335, 339, 345, 346
- Akademia Krakowska / Uniwersytet 64, 65, 96, 280, 285, 302, 309, 330
- Akademia Sztuk Pięknych 111, 128, 130-132, 140, 319, 323, 344
- baz. pw. Wniebowzięcia NMP 224
- katedra pw. św. Stanisława i św. Wacława / Wawel 54, 55, 102, 148, 232, 345
- k. kl. bernardynek pw. św. Józefa 59, 79, 87, 107, 108, 225, 230, 238, 308, 312, 330
- kl. dominikanów 28, 33, 147, 159, 173, 275
- k. kl. felicianek pw. Niepokalanego Serca NMP 294
- baz. kl. franciszkanów pw. św. Franciszka z Asyżu 11, 124, 275, 295, 341
- k. kl. karmelitów pw. Nawiedzenia NMP 176
- kl. klarysek 29, 30, 41, 44, 47, 50, 61, 215, 225, 230, 274, 275, 279, 311, 319, 323
- k. kl. jezuitów pw. św. Barbary 126, 220, 279, 342, 343, 345, 346
- k. pw. św. Floriana 278
- k. św. Krzyża 295
- k. pw. św. Marka 278, 286
- k. pw. św. Piotra i Pawła 26
- k. pw. Wszystkich świętych 26, 142
- k. pw. Zesłania Ducha św. 296, 297
- Muzeum Narodowe w Krakowie 97, 101, 165, 283, 331
- Krasław, k. par. pw. św. Ludwika 289
- Krasnybór, k. par. pw. Zwiastowania NMP 14, 309, 353
- Krosno
- k. farny pw. św. Trójcy 66, 105, 226, 291
- k. kl. franciszkanów pw. Błogosławionej Maryi Dziewicy 105, 346
- kolegium jezuitów 105
- Kroszyn (biał. Крошын), k. par. pw. Najśw. Bożego Ciała 98, 209, 348, 351
- Krzyszów, sanktuarium Matki Bożej Łaskawej 14, 51, 52, 275, 304, 307
- Kupiszki (lit. Kupiškis) 354
- Kursk 63
- Łachowicze (biał. Ляхавічы) 164, 353
- Laon 21, 272
- Lepanto 33, 168, 207, 282
- Lesko, k. par. pw. Nawiedzenia NPM 67, 274, 325
- Leszno 104
- Leśna Podlaska 124, 174
- Leżajsk 74, 181, 206
- Liège, katedra pw. św. Pawła 20, 303
- Lipsk (woj. podlaskie) 122, 123, 245, 342
- Lipsk (niem. Leipzig) 154
- Lipsk (biał. Ліпск), k. par. 254, 349
- Lisewo 305, 309
- Liskowate 45
- Londyn 41, 151
- Lublin 28, 66, 138, 185, 315, 319, 340
- Lubliniec 288
- Lubowla 52
- Lwów (ukr. Львів) 45, 67, 122, 268, 294, 335, 340, 345, 346
- k. kl. dominikanów 32, 33, 55, 59, 320
- kl. karmelitów bosych pw. Nawiedzenia NMP 346
- Muzeum Narodowe 80, 85
- Łojów n. Dnieprem (biał. Лоеў), kl. bernardynów 111, 117, 147, 309, 337
- Łomża 118, 174
- Łopatyn 161
- Łosice 124, 182, 254, 262, 277, 342
- Łuck (ukr. Луцьк) 143, 151, 296, 319
- Łuków 206
- Łysiec 181, 315
- Łysobyki (ob. Jeziorzany) 152
- Maastricht, bazylika pw. NMP 20
- Madryt 24, 293
- Malabar 185
- Marcyprzeba 184
- Mejszagoła (lit. Maišiagalà) 356
- Merecz (lit. Merkinė), k. par. pw. Wniebowzięcia NMP 307, 354
- Międzyrzec Ostrogski (ukr. Межиріч) 175, 235, 269, 302, 308, 337
- Miejsce k. Namysłowa 288

- Mikołajewszczyzna (biał. Мiкалаеўшчына), k. par. pw. św. Jana Chrzciciela 98, 351
- Milejczyce 86, 292
- Mińsk (biał. Мiнск) 112, 125, 126, 232, 350
- Mir (biał. Мiр), k. par. pw. św. Mikołaja 98, 217, 349
- Modoroszka (węg. Mogyoróska), c. pw. św. Piotra i Pawła 45-47
- Moguncja, katedra 293
- Mołczadź (biał. Моўчадзь), k. par. pw. św. Piotra i Pawła Apostołów 98, 305, 348
- Monachium 8, 14, 60, 61, 69-71, 106, 229, 236, 308, 315, 329
- Moskwa 28, 30, 41, 58-60, 62, 63, 65-70, 72, 74, 75, 77-79, 81, 82, 84, 85, 88, 91-93, 95, 96, 99-101, 105-107, 112, 129, 132, 142, 145, 162, 164, 166, 175, 196, 209, 250, 256, 259, 280, 284, 300, 307-309, 314, 326, 329, 330, 334, 335, 346, 354
- sobór Archanioła Michała na Kremlu 72
- sobór Zaśnięcia Bogurodzicy (*Uspieński*) 41
- Galeria Tretiakowska 68, 132
- Muzeum im. A. Rublowa 68
- skarbiec Kremla 70
- Możajsk (ros. Можайск) 76
- Mydlów 143, 161
- Mysz (biał. Мыш), k. par. pw. Przemienienia Pańskiego 98, 253, 348
- Myślenie, k. par. 184
- Nagyszombat zob. Trnava
- Nawra, k. par. pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej 13, 14, 62, 92-95, 107, 176, 191, 216, 245, 256, 274, 309, 312, 334, 335
- Neapol 151, 279
- Nemecký Brod 152
- Niedźwiady, kl. ss. karmelitanek bosych 294
- Niepokalanów 27
- Niewodnica, k. par. pw. św. Antoniego z Padwy 90, 98, 354
- Nowogród Wielki (ros. Великий Новгород) 71, 86, 150, 162, 172, 234, 302, 332
- sobór Mądrości Bożej 71, 86, 150
- Muzeum 172, 234
- Nowogródek (biał. Навагрудак), kl. jezuitów 58
- Ochryda 109, 233, 234
- Odelsk (biał. Адэльск), k. par. pw. Wniebowzięcia NMP 354
- Olbierzowice 282
- Olita (lit. Alytus), k. par. pw. św. Ludwika 98, 354
- Olkieniki (lit. Valkininkai), k. par. pw. Nawiedzenia NMP 99, 253, 354
- Olszanica 360
- Ołpiy 228
- Ołyka 170
- Opole 38, 121, 161, 286
- Oporów 288
- Osieck 228
- Ostrowno (biał. Астроўна), k. par. pw. Św. Trójcy (ob. cerkiew) 95, 96, 209, 238, 274, 296, 304, 335
- Ostrzychom (węg. Esztrégom), k. św. Ignacego Loyoli 23
- Oświęcim 301
- Paderborn, kaplica pw. św. Bartłomieja 19
- Padwa 38, 78, 60, 354, 380
- Panienka, k. par. pw. Imienia Jezus 344
- Parczew 228
- Parkany 171, 261
- Passawa 303
- Pelplin 13, 48, 75, 130
- Piaseczno 232, 260
- Pielgrzymka 67, 360
- Pierść 176
- Pinczów 115
- Piekary Śląskie 286, 287
- Pisary 182, 183
- Piza 41, 279
- Płock, 132, 256
- Pogiry (lit. Pagirių) 355
- Pohost (biał. Парост), k. par. pw. Św. Trójcy 209, 355
- Polanica Zdrój 296

- Polanów 70  
 Polany, przysiółek k. Gudohaj 87  
 Polańczyk, k. par. pw. MB Królowej Pol-  
 ski (d. cerkiew) 44  
 Połonka 77, 79  
 Połonne 175, 337  
 Porozów (biał. Поразаў), k. par. pw. św.  
 Michała Archanioła 98, 347  
 Posada Leska (zob. Lesko) 6, 358-360  
 Poswol (lit. Pasvalys), k. par. pw. św. Jana  
 Chrzciciela 355  
 Powidz 190  
 Poznań 126, 292, 293, 302  
 Praga 22, 23, 25, 287  
 Prostynia 228  
 Przedbórz 199  
 Przemysł 29, 75, 108, 130, 131, 147, 161,  
 226, 245, 261, 269, 296, 335, 345,  
 360  
 Pszów 215, 290  
 Puchheim 293  
 Puńsk 253  
 Putywl (ukr. Путивль) 63  
 Pyzdry 72, 190
- R**acibórz 288  
 Radoryż 228  
 Radruż 360  
 Rawicz 104  
 Repla (biał. Рэпля), k. par. pw. NMP 347  
 Rimini 51, 306  
 Rohotna (biał. Раготна), k. par. pw. Anio-  
 łów Stróżów 81, 355  
 Rosienie (lit. Raseiniai) 301  
 Rossano 52  
 Rostów 196, 284, 302, 306, 332  
 Roudnice 25, 156, 229, 275  
 Roulers 293  
 Różana (biał. Ружаны), k. par. pw. św.  
 Trójcy 81, 98, 347  
 Różanka 292  
 Różanystok 124  
 Rudki k. Lwowa (ukr. Рудки)  
 Rudnosiele 351  
 Rydzyna 104  
 Ryki 228  
 Rzym 10, 14-18, 21-25, 33, 97, 113, 139,  
 194, 200, 201, 203, 207, 208, 224,  
 225, 231, 234, 241, 245, 253, 264,  
 270, 292, 293, 297, 300, 303, 312,  
 315, 317  
 San Adriano 264  
 Santa Croce in Gerusalemme 97  
 Santa Francesca Romana (d. Santa  
 Maria Nova) 16  
 Lateran, Sancta Sanctorum 234  
 Santa Maria ad Martyres (d. Panteon)  
 16  
 Santa Maria del Rosario a Monte  
 Mario  
 Santa Maria in Antiqua 10  
 Santa Maria in Aracoeli 207, 224  
 Santa Maria in Campo Marzio 241  
 Santa Maria in Transpontina 241  
 Santa Maria in Trastevere 224  
 Santa Maria Maggiore 18, 315  
 Santa Maria Nova (ob. Santa Frances-  
 ca Romana) 224  
 Santa Maria del Rosario 137  
 San Sisto 22  
 Watykan, baz. św. Piotra 224
- S**ambor 110, 167, 188, 189  
 Sankt Petersburg 78, 79, 84, 101, 110,  
 122  
 Sarkany (łot. *Sarkani*) 82, 103, 245, 307,  
 332  
 Sarnaki 228  
 Sergijew Posad, Ławra Troicko-Sergijew-  
 ska 78, 79, 112  
 Sidzina k. Jordanowa, k. par. pw. św. Mi-  
 kołaja 13, 41, 45, 47, 49, 61, 128, 243,  
 270, 311, 325  
 Siedlakowice 295  
 Siemonia, k. par. pw. Wszystkich Świę-  
 tych 64, 65, 346  
 Siemiony, c. unicka 180  
 Siena 35, 207, 279  
 Simeri 52  
 Skała 30  
 Skieblewo, c. unicka 123, 342  
 Słomczyn k. Warszawy 160, 295  
 Słonim (biał. Слонім) 174, 237, 348  
 Smoleńsk, 29, 32, 68-70, 76, 101, 140,  
 147, 166, 172, 196, 236, 259, 305, 307  
 dominikanie 106, 166

- Snów (biał. Сноў), k. par. pw. św. Jana Chrzciela 253, 292, 356  
 Sokal 261, 288, 309  
 Sokolany 353  
 Sokolnia 352  
 Sokołów Podlaski 104  
 Solec 143, 161  
 Soły (biał. Солы), k. par. MB Różańcowej 352  
 Stanisławów (ukr. Івано-Франківськ) 185, 187, 291, 296  
 Stara Wieś 181, 244, 252  
 Starosiele (biał. Стараселле) 98, 351  
 Stary Kornin 173, 176, 306  
 Strabla, k. par. pw. Wniebowstąpienia Pańskiego 13, 66, 71, 78, 80-84, 91, 107, 216, 222, 223, 248, 265, 328  
 Sulisławice 57, 96, 97, 107, 229, 305  
 Sumiliszki (lit. Semeliškės), k. par. pw. św. Wawrzyńca 356  
 Supraśl 82, 103, 124, 236  
 Swojatyce (biał. Сваятычы), k. par. pw. św. Jerzego 98, 349  
 Swojszyn (czes. Svojšíň) 26  
 Synaj, kl. pw. św. Katarzyny 16, 24, 26, 109, 183  
 Szamotuły, k. kolegiacki pw. MB Pocieszenia i św. Stanisława Biskupa 29, 60, 72, 73, 77, 191, 215, 218, 229, 238, 262, 265, 269, 285, 328  
 Szaty (lit. Šėta) 355  
 Szczyrzyc, kl. cystersów 85, 86, 108, 222, 326  
 Szemietawa 295  
 Szydłowiec 228  
 Szydłów 170, 228  
  
 Świerzeń (biał. Сьвержань), k. par. pw. św. Ap. Piotra i Pawła 98, 310, 349  
 Świadoście (lit. Svėdasai) 217, 356  
 Śternberk 168  
  
 Tarnów 253  
 Tłumacz 295  
 Tomaszów Lubelski 48  
 Topolów k. Torunia 288  
 Topólcza 124  
 Torki 360  
  
 Toruń 13, 92, 130, 239, 293  
     k. kl. dominikanów pw. św. Mikołaja 131, 132, 225, 307, 345  
 Trąby (biał. Трабы), k. par. w. Narodzenia NMP 352  
 Trnava (węg. Nagyszombat), k. pw. św. Mikołaja 23  
 Troyes 272  
 Trzemeszno 109, 111  
 Trzemeśnia 311  
 Tuligłowy 244, 310  
 Tum pod Łęczycą, k. par. pw. św. Mikołaja 11, 13, 120, 121, 217, 229, 258, 265, 312  
 Tursk, k. par. 291  
 Turza 45  
 Twery (lit. Tverai), k. par. pw. Nawiedzenia NMP 28, 82, 310, 331  
  
 Źlina Wielka pod Olkuszem, k. par. pw. św. Katarzyny 13, 41, 43, 116, 127-129, 133, 219, 239  
  
**W**abcz 62, 309  
 Warna 234  
 Warszawa 13, 50, 62, 67, 95, 128, 165, 168, 240, 290, 305, 310, 344  
     bernardyni 222  
     dominikanie 222, 326  
     franciszkanie 289  
     redemptoryści 294  
     k. kl. kamedułów pw. Niepokalanego Poczęcia NMP 307, 346  
     k. sem. d. k. kl. karmelitów bosych pw. NMP i św. Józefa Oblubieńca 13, 71, 72, 88, 107, 108, 129, 130, 133, 218, 222, 230, 245, 308, 326, 344  
     k. par. pw. św. Jacka 94, 335  
 Warszawa-Sulejówek, k. par. pw. NMP Matki Kościoła 124, 245, 342  
 Wasiliszki (biał. Васілішкі), k. par. d. dominikanów pw. św. Jana Chrzciela 100, 305, 357  
 Wasilków, k. par. pw. Przemienienia Pańskiego 350  
 Wenecja 32, 38, 43, 44, 171, 234, 272, 282, 283, 302  
     bazylika pw. św. Marka 21, 22, 139, 302

- Werchrata 45-47  
 Werona 293  
 Węgrów 228  
 Wiaźma 76  
 Wilno 86, 88, 90, 126, 140, 145, 228,  
 235, 237, 242, 251, 292  
 k. i kl. bernardynek 176  
 karmelici 87, 204  
 k. par. pw. św. Michała 187  
 k. par. pw. św. Filipa i Jakuba 82, 331  
 Ostra Brama 219  
 Winne Poświętne k. Ciechanowca, k.  
 par. pw. św. Doroty 13, 118, 119, 122,  
 218, 219, 242, 340  
 Wistycze  
 cystersi 85, 86, 108, 326  
 Wiślica 57  
 Wiśniowiec (ukr. Вишнівець), k. kl. kar-  
 melitów pw. Archanioła Michała 105,  
 309, 346  
 Wittenberga 205  
 Wiżuny (lit. Vyžuonos) 81, 98, 356  
 Włocławek 294  
 katedra 239  
 Włodzimierz n. Kłazmą 30, 78  
 Włodzimierz Wołyński 29  
 Wojstom (biał. Войстам), k. par. pw. Św.  
 Trójcy 98, 237, 352  
 Wojstowice 217  
 Wola Gułowska 152  
 Wolna, c. 98  
 Wołpa (biał. Воўпа) 58, 253  
 k. par. pw. św. Jana Chrzciciela 347  
 k. szpitalny 347  
 Wrocław 132, 222, 288, 290, 296, 310  
 kapucyni 58, 60, 122, 277, 340  
 k. pw. św. Elżbiety 132, 297  
 k. pw. św. Marii Magdaleny 288  
 k. pw. św. Maurycyego 296  
 Muzeum Archidiecezjalne 64  
 Muzeum Narodowe 122, 340  
**Z**adar 234, 271, 272  
 Zakinthos 37, 282  
 Zakroczym 177  
 Zawichost 30, 156  
 Zbrasław (czes. Zbraslav) 25  
 Zdzięcioł (biał. Дзятлава), k. par. pw.  
 Wniebowzięcia NMP 351  
 Zdieszów / Zdieszowice k. Borku  
 Wielkopolskiego 202, 204, 229, 235  
 Złoczów 159  
**Ż**eleźnice 108, 148, 154, 157, 179, 336  
 Żnin 172  
 Żuromin, k. par. d. franciszkanów-refor-  
 matów pw. Św. Trójcy 41, 88, 89, 332  
 Żyrowice 174, 176, 261, 292

## Skorowidz nazwisk\*

- Abgar V Uchama, toparcha 21, 190, 202  
Abraham Syryjski św. 228  
Akotantos Angelos, malarz 43  
Aleksander Sforza, papież 241  
Aleksy I Komnen, cesarz 52  
*Aleksandrowicz Piotr* 228  
Alfons X, król 302  
*Aleksandrowycz Wołodymyr* 32  
*Amato Pietro* 15, 16, 17  
Anastazy Synaita św. 150  
*Andaloro Maria* 17  
Andreas Ritzos, malarz 33, 35, 61, 292  
Andronik II Paleolog, cesarz 233  
Andrzej Eyerley, złotnik 237  
Andrzej II, król 30, 319  
Andrzej II Górka 46  
Andrzej z Konstantynopola, dominika-  
nin 153  
Anna-Konstancja 24  
Anna Porfirogenetka 5, 141, 182, 322  
Anuszczyk Jan, snycerz 216  
*Achrem-Archemowicz Gracjan* 87, 88, 332  
Arystoteles 196, 202  
Atanazy Aleksandryjski, bp 36, 150  
Atanazy Brzeski 174  
Anastazy Synaita 150  
August II Mocny, król 104, 165, 262  
August III, król 262, 270, 290, 323  
August Poniatowski, król 262  
Augustyn św. 198, 214  
*Baranowski Andrzej* 268  
*Barącz Stanisław* 27, 51, 96, 141, 243,  
270, 277, 304, 306  
Baroniusz Cezary, kard. 158, 200  
*Bartlová Milena* 11, 23, 287  
Bazyli Lupu, gospodar 103  
Bazyli, patriarcha 158  
Bazyli Wielki św. 10, 157, 158  
Bazyli II, cesarz 141, 162, 260, 322  
Bątkowski Józef, ks. 111  
*Beckwith John* 16  
*Bednorz Herbert*, bp 215  
*Belting Hans* 8, 11, 12, 20, 25, 302  
Benedykt I, papież 17  
Benitto, rycerz 51  
Bernard ze Sieny św. 207  
Berthardt Giovanni, malarz 295  
Bessarion Basilios, kard. 22  
Bielski Marcin, kronikarz 39, 159  
Bielski Joachim, kronikarz 280  
Bieliński Dobrogost 254  
Bierpfaff Johann Christian, złotnik 236,  
252  
Billewicz Teodor 140  
*Birecki Piotr* 256  
Birkowski Fabian o. 75, 144, 151, 158,  
159, 176, 185, 193-196, 200, 208,  
211, 263, 314  
*Biskupski Romuald* 27, 44, 45, 68, 126,  
314  
*Bizoń Józef*, ks. 12, 42  
Bogolubski Andrzej Juriewicz 84

---

\* Kursywą oznaczono numery stron odnoszące się do Aneksów.

- Bolgia Claudia* 224  
*Borkowska Urszula* 259  
 Bounialis Emmanuel Tzanes, malarz 36, 37, 282, 283  
 Boromeusz Fryderyk  
 Boromeusz Ignacy 105  
 Boromeusz Karol 105, 157, 233  
 Boryczewski Kazimierz 247  
 Borys Fiodorowicz, car 70  
 Borysewicz Władysława 251  
 Fiodor, carewicz 70  
 Brzetysław, książę 234  
*Buschhausen Helmut* 19  
 Brzostowski Jerzy o. 129
- Cameron Averil* 166  
 Chalkeopoulos Athanasios 52  
*Chatzidakis Nano* 77  
*Chmiel Adam* 280  
 Chmielnicki Bohdan, hetman 168, 259, 305, 320  
 Chodykiewicz Klemens, dominikanin 141, 147  
*Chomik Piotr* 208  
 Choniatas Niketas, kronikarz 21  
 Chrystian, bp 92  
*Chrzanowski Tadeusz* 65, 81, 88, 231  
 Chudzik Jakub 191  
 Cimabue, malarz 24  
 Clari Robert de 303  
*Clasen Karl Heinz* 232  
*Cormack Robin* 9  
 Costin Miron, kronikarz 175  
 Cruger Samuel, malarz 225  
 Czechowicz Szymon, malarz 218  
*Czerwiński Marcin, jezuita* 126  
 Czerwiński, ks. 247  
 Czirin Prokopij, malarz 81  
 Czuryło Jędrzej 75, 108, 308, 336  
 Czuryło Marianna 221, 308  
*Czyżewski Krzysztof* 70, 231
- Dawid Johannes 139  
 Damaskenos Michael, malarz 37  
 Daniel, prorok 109  
 Daniel Romanowicz, król 32, 141  
 Dawid, prorok i król Izraela 109, 111, 260  
*Dąb Kalinowska Barbara* 32, 40, 146, 306
- Dąbrowska Elżbieta* 54  
 Dąbrówka, żona Mieszka I 49  
 De Witte Jan 221  
 Demetriusz św. 18  
 Demoet von der Beke 281  
 Dimitrios, kapłan-malarz z Epiru 283  
 Dioklecjan, cesarz 180  
 Dionizy, malarz 71  
 Dionizy z Fourny, malarz 36, 37  
 Dobrynia Jadrejkowicz 150  
 Dobrzańska Helena 188  
 Doiett Klaudiusz, prefekt mennicy 107, 129, 344  
*Dorawa Marian* 93  
 Doroszenko Piotr, hetman 155  
 Dürer Albrecht, malarz, grafik 314  
 Dybowski Tomasz, franciszkanin 188, 292  
*Dygo Marian* 171  
 Dymitr Samozwaniec, car 63, 64  
*Duda Gracj Agata* 88  
 Działyński Jan 93  
 Działyński Stanisław 93
- Efreń Syryjski św. 109, 228  
 Elżbieta Bośniaczka, królowa 61  
 Emmanuel Lambardos zob. Lambardos Emmanuel  
 Emmanuel Tzanes zob. Bounialis Emmanuel Tzanes  
 Engelbrecht, miedziorytnik 271  
*Erdman Maria, konserwator* 111, 112  
*Estreicher Karol* 280  
 Eudoksja 141  
 Euzebiusz, bp 149, 196, 212  
 Ewagriusz Scholastyk, bp 176
- Fabiański Marcin* 210  
*Fankidejski Jakub, ks.* 226, 230  
*Fedorowicz Antoni* 111  
 Ferdynand II, cesarz 52  
 Ferdynand, cesarz [III Habsburg?] 204  
 Filip de Croy 20  
*Filipiak Marian, ks.* 135  
 Filipowicz Jan 141, 166, 243  
 Firlej Jan 152  
 Fokas, cesarz 16  
 Franciszek św. 31



- Fredro Aleksander, hrabia 261, 273  
Fredrowa Teresa 255  
*Freedberg David* 8, 135  
*Frejlich Andrzej Jacek* 157  
*Fridrich Alojzy* 186, 191, 206, 237, 239, 253, 263, 316  
Frobus Jerzy 284  
Fryderyk II Hohenstauff, cesarz 24  
*Furdyna Józef, konserwator* 116
- Gadomski Jerzy** 225, 275, 286, 287, 311, 314  
Galatowski Joannikij 28, 47, 50, 73, 125  
Gasztold Albrecht 234  
Gautier de Coincy 302  
Genadiusz, mnich 149  
Georgios malarz 284  
German, patriarcha Konstantynopola 47, 109, 164, 210, 300  
Gert von der Beke 281  
Gian Galeazzo Visconti 19  
*Giemza Jarosław* 67, 138, 358-360  
Gliczner Erazm – Skrzetuski 145, 193, 197-200, 204, 206, 211, 213  
Głąb Maria 215  
Godecki Hugo, ks. 126  
Golkowska Zofia ze Zborowskich 255  
Goldonowski Andrzej o. 39, 137  
Gołbiewski Jan, ks. 342  
*Gołubiak Grzegorz* 14, 66  
Gorajski Adam 193  
Gorczyń Jan Aleksander 281  
Gosiewski Aleksander 63, 64  
*Grabar André* 15  
Griazew Kiryłowicz Iwan 71  
Grodzicki Stanisław, malarz 286  
*Grotowski Piotr* 149  
Gruneweg Martin 22, 32, 33, 55, 59, 130, 140, 141, 179, 224, 225, 230, 243, 264  
Grzegorz, metropolita 234  
Grzegorz Wielki św., papież 97, 210, 214, 225  
Grzegorz z Nazjanzu św. 80, 158  
Grzegorz z Sambora 110  
Grzegorz z Żarnowca 246  
Grzegorz I, abp 233  
Grzegorz II, papież 300
- Grzegorz XIII, papież 250  
*Grzybkowski Andrzej* 171  
*Gumińska Bronisława* 46, 275, 283  
*Gwizdon Cezary* 119
- Hadrian**, cesarz 225  
Hadrian I, papież 161, 301  
Hans Andreas Anthoni 236  
Hans Jakob Bair Starszy 236  
Hans Jakob Bair Młodszy 236  
Hansonius Petrus 152  
Hausen Chrystian von 237  
Hausen Jan 239  
Helena św. 141  
Herakliusz, cesarz 21, 162  
Herbert Bednorz, bp 215  
Herman der Beke 281  
*Hirszenberg Beata* 67, 68  
Holofernes 169  
Holszański Paweł, bp 89  
Horwattowa Gabriela z Wańkowiczów 126, 342, 343  
*Hościłowicz Janina* 248
- Ilnicz Jan** 254  
Innocenty, karmelita 107, 129  
Innocenty III, papież 50, 326  
*Innocenty X, papież* 320  
Istoma Sawin, malarz 81, 84  
Istomin Nazarij, malarz 81  
Izaak Sokalski, ihumen 46  
Izajasz, prorok 109, 110
- Jabłonowski Andrzej** 118  
Jabłonowski Antoni 218  
Jacek św. 131, 226, 345  
Jadwiga Elżbieta 242  
Jadwiga św., królowa 54, 61, 148, 272  
Jadwiga Śląska św. 290  
Jakub Nadobny z Rogowa 153  
Jakub Sobieski, królewicz 242  
Jakub de Troyes zob. Urban IV papież  
Jan Apostoł 18  
Jan Burgundzki 23  
Jan Chryzostom (Złotousty) św. 197, 308, 330  
Jan Chrzyciel 70, 84, 85, 97, 101, 110, 253, 278, 281, 337

- Jan Ewangelista 97, 109, 220, 281  
 Jan Długosz 39, 55, 56, 140, 153, 181, 217  
 Jan Hus 152  
 Jan Kapistran 207  
 Jan Kazimierz, król 11, 53, 71, 72, 74, 80, 93, 95, 106, 107, 129, 147, 163-165, 168, 186, 238, 259, 261, 262, 308, 337, 344  
 Jan Klimaks 183  
 Jan Vermeulen de Louvain (Johannes Molanus, zm. 1585) 204, 233  
 Jan Damasczeński św. 85, 109-111, 150, 157, 158, 164, 198, 210, 211, 299  
 Jan Jalmużnik św. 228  
 Jan Nepomucen św. 218  
 Jan [S]terijo (?) 283  
 Jan z Ujazdu 282  
 Jan Paweł II, papież 51, 123, 245, 294, 296  
 Jan Sarkander św. 200  
 Jan I Tzimiskes, cesarz 146  
 Jan II Komnen, cesarz 21, 50, 146, 264  
 Jan III, papież 17  
 Jan III Dukas Watatzes, cesarz 24  
 Jan III Sobieski, król 50, 72, 73, 118, 164, 171, 226, 242, 259, 260, 262, 267, 302, 317, 326, 339  
 Jan V Paleolog cesarz 21  
 Jan V Thurzo, bp 228, 229  
 Jan VII, papież 17  
 Jan XXIII, papież 293, 295  
*Janocha Michał, ks.* 12-14, 27, 32, 81, 86, 124, 132, 231, 284  
 Januszowski Jan 127  
 Jarosławski Jan, malarz 286  
*Jaroszyński Tadeusz* 194  
 Jarra Marcin 279  
 Jerzy św. 170, 352, 356  
*Jodłowski Krzysztof* 73, 216, 314  
*Józef Sebastian Pelczar św., bp* 244, 336  
 Juriew Błaż, złotnik 271  
*Jurkowlaniec Grażyna* 17, 40, 57, 232, 251, 301, 305  
 Justyn św. 197  
 Justynian I, cesarz 16, 162
- Kaczmarek Józef* 160  
*Kakavas Georgios* 283
- Kalikst I, papież 17  
*Kalinowska Barbara Dąb* 132, 146, 306  
 Kalnofojski Atanazy 206  
*Kalamajska-Saeed Maria* 237  
*Kalwa Piotr, bp* 296  
 Kamień Erazm 280  
*Kamiński Michał, ks.* 154  
 Karczewski Aleksander 81  
*Karczmarzewski Andrzej* 176  
*Karlowska Kamzowa Alicja* 40, 290  
 Karol de Blois 183  
 Karol Ferdynand, bp 142  
 Karol Wielki, cesarz 139, 141  
 Karol III Wittelsbach, książę 132  
 Karol IV, cesarz 97, 231, 303  
 Karol V, Habsburg, cesarz 205  
*Karpowicz Mariusz* 232, 250  
 Karpowicz Sebastian 111  
 Kassander Jerzy, teolog 213  
 Kasprowicz Sebastian 338  
 Kazanowski Adam, hetman 347  
 Kazanowski Marcin, hetman 76, 148  
 Kazimierz Jagiellończyk św. 83, 234, 242, 357  
 Kazimierz Wielki, król 54, 243  
*Kitzinger Ernst* 149  
 Klama Adam o. 226  
 Klemens Aleksandryjski 145, 193, 217  
 Klemens VIII, papież 28, 33, 113, 200, 226  
 Klemens XI, papież 217, 242  
*Kleszczyńska Barbara* 111  
*Klinow Wasyl* 89  
*Kłosińska Janina* 45, 284  
 Kmita Jan, wojewoda 156, 359  
 Książnin Franciszek Dionizy 212  
*Kobrzeńska-Sikorska Grażyna* 208  
 Kochowski Wespazjan 59, 114, 143, 165, 187, 247, 261, 267, 301, 308  
 Kolert Franciszek, ks., jezuita 126, 155  
 Koloman, król 30  
 Konarski Jan, bp 228  
 Koncyłowski Jozafat, władca 189  
*Kondakow Nikodem* 21  
 Koniecpolski Stanisław, hetman 45, 75, 126, 127, 220, 262, 308, 342, 343, 376, 380  
 Konrad II, cesarz 169

- Konstantyn I Wielki, cesarz 141, 210, 212, 231  
Konstantyn VIII, cesarz 322  
*Kopera Feliks* 225  
Kora św. 250  
Kordecki Augustyn, ks. 164, 165  
*Kornecka Manuela* 326  
Korytko Krzysztof 255  
Korzbok Jan Łacki 216, 262, 285  
*Kos Tadeusz ks. (zob. Skowron Czesław ks.)*  
Kosiolko Teodor 81, 347  
Kościuszko Tadeusz 164  
*Kotyńska Joanna* 242, 247, 248  
*Kowalska Helena* 330  
*Kowalski Jacek* 212  
*Kowalski Kazimierz Józef, bp* 295  
*Kozłowski Rudolf* 40, 114, 115, 124, 240, 275, 338  
Kozmian Jędrzej 166  
*Kracik Jan, ks.* 38, 174, 206, 290, 309  
Kraiński Krzysztof 145, 146, 194  
*Kras Paweł* 153  
*Krasny Piotr* 13, 120, 168  
*Kriss-Rettenbeck* 257  
Krowicki Marcin 200, 211, 246  
Królikowski Grzegorz 227  
Krucki Stefan 81, 355  
*Krupińska Regina* 13, 127  
Kruszyńska Anna 92, 256  
Kruszyński Antoni 94, 191  
Kruszyński Bernard 92, 93, 106-108, 256, 334, 335  
Kruszyński Jan 93, 94  
Kruszyński Konstanty 93  
*Kunasiewicz Stanisław* 32, 142, 244  
Kuncewicz Jozafat 200  
Kurczewski Jan, ks. 204  
*Kurpik Wojciech* 39, 40, 67, 154, 165  
Kurzeniecki Gabriel 83  
Kuściński Samuel 81  
Kuśnierka Marianna 255  
Kydonio Jan Mengano 282  
Kyprianos, mnich-malarz 283  
*Kwiatkowska Anna* 32  
  
*Laberschek Jacek* 153  
Lambardos Emmanuel, malarz 38  
Lamboudis Nikolaos, malarz 35, 282  
Lanckoroński Mikołaj 137, 143, 153  
*Lasek Piotr* 170  
Letyński Jan, złotnik 94, 238, 239, 256  
Leon III Izauryjczyk, cesarz 170, 300  
Leonardo Montaldo, doża 21  
Lew Daniłowicz, książę 322  
Lewicka Anna (Raina) 91  
Lewicki Eustachy, bp 91  
Lewicki Jan 91, 255, 332  
Lewicki Maciej 91  
Lewicki Stanisław 247  
Lubart, książę 142  
Lubart Piotr, bp 224  
Lubomirski Stanisław 33  
Ludwik Węgierski, król 38, 139, 154, 259  
*Lutecki Władysław, ks., konserwator* 251, 336  
Luter Marcin 199  
  
*Łazariew Wiktor* 16  
Łącka Konstancja 79, 107, 215, 238, 330  
*Łopatkiewiczowie Piotr i Tadeusz* 85  
Łukasz św. 15, 18-20, 23, 25, 47, 49, 50, 109, 135-137, 139-146, 155, 156, 166, 205, 209, 211, 212, 227, 244, 268, 286, 299, 301, 303, 304, 315, 316, 320, 322, 381  
*Łukaszewicz Józef* 73, 186, 238  
*Łukaszewicz Wiktor* 88, 332  
  
**M**aciej z Krajny 82  
Mehmed (Mahomet) IV, sułtan 155  
Makary, abp 234  
Makary, metropolita 157  
Makowski Adam o. 68, 75, 162, 163, 185, 187, 188, 236, 263  
Maksymilian I, książę 70  
Malarczyk Marcin 188, 292  
*Malska Wioleta* 31, 323  
Mango Mundell Maria 249  
Manuel I Komnen, cesarz 54, 260  
Manuel II Paleolog cesarz 19, 51, 304  
Manuel Botaniates 20  
Manuel Dishypatos 19  
Manuel Files 316  
*Mańkowski Tadeusz* 32  
*Marcinkowski Wojciech* 330  
Maria Asasina Paleologina 234

- Maria Kazimiera 259, 260, 288  
 Maria Magdalena św. 193  
 Maria Mohylanka 103  
 Marina św. 250  
*Maroszek Józef* 32, 81  
 Martini Simone 40  
 Masséna Andre 293  
 Mazepa Iwan 48, 284  
 Meissner Michał, złotnik 216, 238  
 Menas św. 180, 249  
 Merkury Smoleński św. 147, 172  
 Metody św. 49  
 Męciński (Jędrzej z Kurozwęk) Andrzej 66  
 Michalewski Jędrzej 254  
 Michał Grek, metropolita  
 Michał Psellos 173  
 Michał św. 170  
 Michał VIII Paleolog, cesarz 24  
 Michał Korybut Wiśniowiecki, król 259, 309, 337, 346  
 Michał ze Stanisławic Stanisławski 221  
 Mikołaj św. 11, 19, 23, 30, 61, 67, 81, 87, 97, 98, 117, 118, 120, 121, 122, 176, 209, 216, 217, 250, 258, 289, 302, 312, 325, 341, 355, 358-360  
 Mikołaj z Drezna 152  
 Mikołaj z Koprzywnicy 102  
 Miniszewski Jan 147, 219, 337, 338  
 Mniszchówna Maryna 64  
 Mojżesz, prorok 109, 199, 270  
 Molanus Johannes (Jan) 204, 233  
 Monastyrski Piotr 188  
 Morawski Paweł z Chomęcic 188  
 Moszyński Konstantyn, opat 242  
*Moszyński Leszek* 361  
 Myszkowski Gonzaga Władysław 115  
 Myszkowski Jan Stanisław 114, 115, 186, 338  
*Mysliński Michał* 54, 170  
  
*Naumow Aleksander* 4, 13  
 Nawalska Zofia 65  
 Nestor św. 32  
 Neusser Lukas 256  
 Nicefor I, patriarcha 157  
*Niedzielska Maria* 319  
*Niedźwiedz Anna* 10, 40, 135, 136, 184  
  
 Nieszporkowicz Ambroży 160, 288  
*Niewiarowski Piotr, ks.* 248  
*Niewiadomski M.* 237  
 Nikefor Gregoras 145  
 Niketas Choniates 21  
 Nikifor Sawin 81  
 Nikodemus della Scala 19, 139  
 Nikon, patriarcha 84, 300  
*Nowakowski Wacław z Sulgostowa, ks.* 27, 207, 276  
  
**O**
 Oborski Mikołaj, bp 184  
 Odrowski Franciszek, ks. 245  
 Odrzywolska Anna 75  
 Okolski Szymon 32, 141, 142, 180  
 Oleśnicki Zbigniew, kard. 55, 218, 265, 287  
*Oliński Piotr* 226  
*Omilanowska Małgorzata* 13  
 Onufry św. 228  
 Opaliński Krzysztof 252  
 Opryszko Andrzej 245  
*Orłowicz Mieczysław* 112, 306  
 Orygenes 145, 197  
*Osieczkowska Celina* 307  
 Ossoliński Jerzy 252, 264, 308, 326  
 Ostrogski Fryderyk (Fedko), książę 153  
 Ostrogski Janusz 74  
 Ostrogski Konstantyn 74  
 Ostrogski Władysław 235, 284, 308, 337  
 Ostrowicki Maciej o. 130  
*Oszczanowski Piotr* 132  
*Ośko Marcin, ks.* 72, 129, 130  
 Otton I, cesarz 18  
 Otton II, cesarz 18  
 Otton III, cesarz 19  
 Ozeasz, prorok 138  
  
**P**
 Pac Jan, wojewoda 113  
 Pac Mikołaj, bp 247  
 Pac Stefan 353  
 Paleotti Gabriele 300  
 Pasek Chryzostom Jan 79, 107, 308  
 Paston John 250  
 Paszkowska Elżbieta 186  
*Patrzyk Jan, ks.* 41-43, 227  
 Paweł Apostoł św. 18, 220, 223, 248  
 Paweł Pustelnik św. 165

- Pentcheva Biseria V.* 139  
Perwuszyn, malarz 84  
Petrycy Franciszek Bernard 65, 346  
Petrycy Jan Innocenty 65  
Petrycy Katarzyna 65  
Petrycy Sebastian 64, 65, 194, 280, 308, 309, 330, 346  
Petrycy Szymon 65  
*Piech Zenon* 280, 281  
Piotr Apostoł św. 82, 105, 220, 233, 244, 248  
Piotr z Czchowa 152  
Piotr z Duisburga 166  
Piotr z Nikomedii  
Piotr I, car 140, 233  
Piotr z Nikomedii 150, 151  
*Piotrowski Józef* 75  
Pius V, papież 33, 203  
Pius IX, papież 293, 295  
Pius X, papież 296  
Pius XI, papież 189, 291  
Placidi Franciszek 295  
Poczobutt-Odlanicki Władysław Jan 7  
*Podborodecki Leszek* 76  
*Popiel Tadeusz* 295  
Porycki Janusz 91  
Possevino Antonio 250, 306  
Potocka Katarzyna z Branickich 44  
Potocka Elżbieta 255, 309  
Potocka z Mniszchów Ludwika 244, 309  
Potocki Franciszek, Salezy 244, 309  
Potocki Jakub 69  
Potocki Stefan 175, 336  
Potocki Wacław 213  
Próchnicki Jana Jędrzej, abp 32  
*Puskás Bernadett* 46
- Quirini-Popławski Rafał* 13
- Rabij Franz** 189  
Radziwiłł Albrecht 28  
Radziwiłł Anna 174  
*Radziwiłł Anna* 79, 80  
Radziwiłł Janusz 111  
Radziwiłł Jerzy 217  
Radziwiłł Krzysztof Mikołaj 101, 310, 349, 356  
Radziwiłł Ludwika Karolina 132  
Radziwiłł Michał, książę 317  
Radziwoń Wacław 189  
Rafał Kalinowski św. 271, 307  
Reszka Stanisław, ks. 233, 246  
Robert Bellarmin św. 157, 193, 210  
*Rogowski Onufry, bp* 245  
*Rolska (Boruch) Irena* 230, 279  
Roman, książę halicki 322  
Roman III Argyros, cesarz 173  
*Romaniuk Kazimierz, bp* 342  
Rostowski Dymitr, bp 48, 302, 306  
Rotter Ksawery o. 153, 161  
*Różycka Bryzek Anna* 28, 30, 40, 56, 88, 135, 149, 150, 154, 170, 301, 307  
*Royt Jan 9,* 271  
Rumatowski Wawrzyniec 239  
*Ruskin John* 7  
Rutkowska Tekla 295  
*Rutkowski Jan* 73, 124, 130  
Ruszel Paweł 185  
Rydziński Piotr, kanonik 38, 153, 181  
Ryłło Maksymilian, bp 319
- Sadeler Egidius** 45, 314  
Sadeler Johannes 314  
Sadeler Rafael 44, 45, 47, 49, 62  
Sajduk Wojciech 189  
Salomea bł. 30, 319  
*Salamon Maciej* 21  
Salomon, król Izraela 25, 109, 110, 111, 232, 270  
Sapieha Aleksander, bp 96, 176  
Sapieha Piotr 63  
*Sarna Władysław, ks.* 105, 291  
Sas-Komarnicki Elias 189  
Schwertfer Wacław o., rektor 161  
*Semoglou Athanasios* 13  
Sergiusz I, papież 264  
Sergiusz II, papież 301  
Sienkiewicz Paweł, ks. 251  
Sierakowski Wacław Hieronim, abp 291, 301  
Sigouros Draganigos  
Sigouros Mikołaj  
Sikora Ignacy 220, 279  
Sindone Raffael 241  
Skarga Piotr, ks. 177, 196  
Skibiński Szczęśny

- Skowron Czesław, ks. (pseud. Tadeusz Kos)* 38, 148, 154  
 Skowroński Jan 94  
*Skrudlik Mieczystaw* 230  
 Słupecki Jan z Olbierzowic 282  
*Smonąg Różycka Małgorzata* 13, 31  
*Sobieszczanski Franciszek Maksymilian* 290  
*Sokołowski Marian* 40  
 Solikowski Jan Dymitr, bp 228  
 Sołtyk Kajetan, bp 306  
 Sozomenos 196  
 Stanisław, bp św. 83, 216, 217, 220, 225, 232, 236, 285, 313  
 Stanisław Kostka św. 73  
 Stanisławski Michał ze Stanisławic 308  
 Stefan Batory, król 228, 238  
 Stefan Czarniecki, hetman 74-77, 79, 107, 126, 262, 285, 308, 330, 331  
 Stefan Urosz IV Duszan, król 31  
 Stefan Wielki, król 169  
*Stradomski Jan* 13, 46, 193  
 Stroganow Jakowlewicz Maksim 84  
 Strzała Hieronim 35  
*Suchodolski January* 165, 166  
*Sulerzyska Teresa* 101, 103  
 Susza Jakub (1610-1687), bp 148  
 Swach Antoni, snycerz 216  
 Swoszowski Jan 32, 221  
 Synadene Eirene 20  
 Szembek Jan, bp 323  
 Szemiot Stanisław Samuel 205  
*Szetela Zauchowa Teresa* 231, 257  
 Szolginia Lesław 32, 34, 40, 235, 276, 288, 320  
*Szopa Krzysztof, ks.* 13  
*Szyma Marcin* 13  
  
*Śnieżko Dariusz* 232  
*Śnieżyńska-Stolot Ewa* 40  
*Świątek Kazimierz, kard.* 113, 245, 332  
*Świechowski Robert* 275  
  
 Talarczyk Sebastian 181  
 Tamerlan 78  
 Tarajusz św. 109  
 Tarski Popowicz Stefan 125  
 Tekla św. 75, 249  
  
 Teodelinda 241  
 Teodor Studyta św. 10, 109, 162  
 Teodor św. 150  
 Teodoret 249  
 Teodorowicz Józef, abp 291  
 Teodotus 10  
 Teofano, cesarzowa 18, 19  
 Thomas Bathas 139  
*Tomalska Joanna* 13, 89, 94, 104, 105  
*Tomaszkiewicz S.* 73  
*Tomkowicz Stanisław* 85  
*Tondos Barbara* 67, 68  
 Tołstoj Lew 233  
 Tołstoj Piotr 140, 233, 288  
 Toryani Jan Kanty, ks. 178  
*Trajdos Tadeusz* 28  
 Treter Maciej Kazimierz 193, 201, 202, 204, 207, 211, 255, 261, 302  
 Treter Mikołaj 191  
 Treter Tomasz 229  
 Trofim Harasim 159  
*Trojan Elżbieta Eytko* 90  
 Turowski Adam 82, 83  
*Tylicki Jacek* 13  
 Tylicki Piotr, bp 127  
 Tylman z Gameren 169  
 Tyrawski Marcin, jezuita 126, 127, 220, 342, 343  
 Tzanes Emmanuel (zob. Bounialis Emmanuel Tzanes)  
  
 Urban IV, papież 272  
 Urban V, papież 23, 231  
 Urban VIII papież 301  
 Uszakow Szymon 37  
 Uzewski Jan 236, 337  
  
 Vasari Giorgio 41, 57  
*Vassilaki Maria* 18, 19, 304  
*Velimezis Emiliós* 33, 38  
*Vikan Gary* 249  
 Visconti Gian Galleazzo 19  
*Vitauškienė Rūta* 232  
  
 Wacław św. 183  
 Witold Aleksander, Wielki Książę Litewski 50, 150, 153, 304  
*Walanus Wojciech* 117, 224

- Walczak Marek* 13, 171, 231  
*Walicki Michał* 39, 40  
*Walter Christopher* 80  
*Wanat Benigniusz o.* 86, 87, 108, 129, 130, 271, 307, 346  
Wargocki Andrzej, jezuita 194  
*Wąsacz Jan art. pl., konserwator* 154, 336  
Wedelsted Anna (zob. Kruszyńska Anna)  
Wedelsted Maciej 94  
Wejher Ludwik 93  
Wejher Władysław 93  
Wesołowski Antoni, ks. 114  
Wieczorkiewicz Jan 185  
Wielewicki Jan, jezuita 185  
Wierzbiana z Branic 282  
Wierzbowski Stefan, bp 186  
Wierzbowski Szczepan z Chrząstkowa, bp 186, 188  
Wiktor Sebastian 219, 338  
Wiktoria, bogini 68  
Wilczek Michał 183, 243, 268  
*Wilczewski Waldemar Franciszek* 13, 62, 81, 89, 97-99, 253, 254, 316  
*Wilpert Joseph* 15, 161  
Wiński Adam 92  
Wiskowaty Jan Michajłowicz 157  
*Wiśniewski Jan, ks.* 115  
Władysław Jagiełło, król 9, 28, 54, 152, 153, 182, 218, 259, 280, 302, 356  
Władysław Łokietek, król 49, 166  
Włodzimierz Wielki, książę 141  
Władysław z Gielniowa (zm. 1505) 110, 228  
Władysław II, zwany Opolczykiem, książę 141  
Władysław IV Waza, król 68, 70, 72, 75, 106, 107, 162, 166, 187, 227, 236, 259, 262, 305, 307, 346  
Włoszek Stanisław 89  
Wojciech św. 105, 216, 217, 220, 234, 285, 313  
Wojnowie Józef Krzysztof i Ludwika Anna z Sulistrowskich 237  
Wolf Aleksander 72, 77, 106, 186, 216, 218, 262, 328  
*Wolf Gerhard* 15  
*Wółozyn Marcin* 13  
Wołowicz Eustachy 200  
Wołowicz Jędrzej 91  
Woys Jan 111, 338  
*Wyczauski Hieronim o., bernardyn* 206  
*Wyszyński Stefan, kard.* 62, 295, 316, 328  
Wyżycki Mikołaj Ignacy, abp 32, 320  
**Z**adzik Jakub, bp 70, 184  
Zaklika Hipollit 275, 322  
Zakrzewski Stanisław 137  
Zaleski Marcin 255  
Zaliwski Kacper 90  
Żałuski Chryzostom 75  
Zebrzydowski Mikołaj 35  
Zianowicz Jadwiga 295  
Zianowicz Krzysztof 295  
Zimicjusz Andrzej o. 137  
Zygmunt III Waza, król 11, 69, 70, 93, 95, 106, 107, 217, 234, 236, 335, 346  
**Ż**ółkiewski Stanisław, hetman 63





SPIS NIEKTÓRYCH WYDAWNICTW  
COLLEGIUM COLUMBINUM  
Z ZAKRESU HISTORII SZTUKI I ESTETYKI

**BIBLIOTEKA TRADYCJI, SERIA I**

nr 31: S. Wyspiański, *Wesele*  
Kraków 2000, ISBN 83-87553-19-0

Książka jest reprodukcją szczególnego egzemplarza pierwszego wydania *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. W roku mianowicie 1901 Kazimierz Sichulski wmalował do niego kilkanaście kolorowych akwarel, ozdabiając jednocześnie osobno kartę tytułową. Dziś egzemplarz ten odtworzono, opatrując go zarazem przenikliwym posłowiem prof. Ewy Miodońskiej-Brookes interpretującym w sposób niezwykle nowatorski wielorakie konteksty przedmiotu, postaci i symbolu Chochoła.

nr 34: *Lament [...] nad umartym Kredytem*  
Kraków 2000, ISBN 83-87553-24-7

Wydany ok. roku 1655 kolorowany drzeworyt należy do europejskiej rodziny tego typu publikacji. W polskich zbiorach zachowały się jedynie dwa jego egzemplarze: jeden we Lwowie, opisany przez badaczy w okresie międzywojennym, drugi w Krakowie, będący podstawą niniejszej publikacji. Równocześnie wątek śmierci Kredyta szeroko reprezentowany jest w przysłowiach polskich w XIX wieku, co pozwala sądzić, że ów trwał w polskiej kulturze od XVII wieku a inne jego przejawy literackie lub plastyczne zaginęły. Opatrzony wierszowanym komentarzem, stanowi utrzymane w satyryczno-sarkastycznym tonie świadectwo wysokiej inteligencji twórców tamtych czasów.

nr 41: *Wizerunek Sługi wiernego*  
Kraków 2001, ISBN 83-87553-41-7

Niezwykła to rycina, bogata w treści oraz symbole, posiadająca bardzo rzadkie odniesienia w grafice europejskiej i zachowana – jak się dziś wydaje – tylko w jednym, może w dwóch egzemplarzach. Ta właśnie unikatowość oraz nieliczne a wysmakowane związki z tradycją są powodem, dla którego z przyjemnością przedstawiamy ją w kolekcji bibliofilskich edycji Biblioteki Tradycji Literackich. Źródłem głównym i najważniejszym drzeworytowej części *Wizerunku Sługi wiernego* jest ewangeliczna przypowieść o talentach, które Pan dał Słudze. Drzeworyt został też z kolei wzbogacony i uzupełniony tekstami z *Pisma Świętego*. Jednakże dzięki historykowi sztuki i współautorowi znakomitej pracy *L'Imagerie populaire de France* (Paryż 1926) – René Saulnierowi, możliwe stało się prześledzenie francuskich i angielskich przedstawień *Wiernego Sługi*: *Le Bon Serviteur* i *Trusty Servant*. W przypadku ryciny francuskiej odnaleziony został również literacki pierwowzór przedstawienia. Umieszczony pod ryciną dziesięciowersowy utwór zaczerpnięto bowiem z dzieła Pierre Gringora znakomitego poety i dramaturga przełomu średniowiecza i renesansu, uważanego za najlepszego obok François Villona twórcę owej epoki. Tak więc wzór graficzny dzieła polskiego – najprawdopodobniej francuski – obudowany był wyłącznie tekstami świeckimi o wręcz satyrycznej wymowie. Na gruncie polskim mamy za to do czynienia z sytuacją, gdy obraz – prawie że nie zmieniony – zaopatrzony został w komentarz biblijny, odmienny od swego odległego w czasie i w przestrzeni pierwowzoru. Taki zabieg zmienił z kolei zarówno wymowę, jak i klimat samej ryciny. W polskim *Wizerunku Sługi wiernego* pojawia się rozbudowana wymowa biblijna – podniosła i moralizująca w znacznie większym stopniu. Ale opisane w zamieszczonym poniżej drzeworytu czterowersu objaśnienie wyglądu Sługi, wygłoszone przezeń samego – zdecydowanie nie koresponduje z wysokim, bo odwołującym się przecież do Biblii, klimatem kompozycji

plastycznej. Tekścik ów „pachnie” prześmiewczym tonem poezji sowiżrzańskiej. Z kolei tekst następującego w dalszej kolejności pod drzeworytem wiersza w znacznej swojej części zwraca się ku tradycji parenetyczno-dydaktycznych dzieł z rodziny Żwierciadeł.

- nr 44: *Korona dziewicy Maryi. Antologia polskich średniowiecznych pieśni maryjnych*  
• *The Virgin Mary's Crown. A Bilingual Anthology of Medieval Polish Marian Poetry*  
Kraków 2002, ISBN 83-87553-52-2

Inspirowani apokaliptyczną wizją „Niewiasty obleczonej w słońce” średniowieczni teologowie, malarze i poeci zdobili skronie Najświętszej Maryi Panny najróżniejszymi koronami: z gwiazd, znaków zodiaku, kamieni szlachetnych, medalionów, kwiatów i ziół... Nawiązując do tej tradycji my również postanowiliśmy skomponować swego rodzaju poetycką „Koronę Dziewicy Maryi” – z dwunastu średniowiecznych pieśni polskich. A ponieważ w naszych czasach niegdysiejsze miejsce łaciny zajął, przynajmniej po części, język angielski, podwoiliśmy ową „koronę” o przekłady polskich zabytków, opracowane specjalnie na potrzeby antologii przez amerykańskiego sławistę i tłumacza, prof. Michaela Mikosia z Uniwersytetu Wisconsin w Milwaukee.

- nr 47: S. Gawiński, *Clipaeus Christianitatis to jest Tarcz Chrześcijaństwa*  
oprac. D. Chemperek i W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-59-X

Wśród pisarzy będących w orbicie Jana III Sobieskiego znalazł się Jan z Wielomowic Gawiński jako autor dzieła *Clipaeus Christianitatis* [...] to jest *Tarcz chrześcijaństwa*, pisanego w latach 1680-1681. Zachowało się ono w rękopiśmiennym zbiorze. Motyw tarczy wiąże utwór Gawińskiego z innymi tekstami ówczesnej okolicznościowej literatury politycznej. Asocjacje były wówczas oczywiste: wizerunek czystej tarczy był herbem Sobieskich (Janina czyli Pole), zaś sam wódz – obroną (a więc tarczą) Sarmacji przed turecko-tatarskim zagrożeniem. Piękna, złożona egida przechowywana jest obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, Fundacja Książąt Czartoryskich; historycy sztuki czas jej powstania określają na wiek XVI. Przedstawia słynną bitwę cesarza Konstantyna z Maskencjuszem przy moście Mulwijskim w 312 roku; jak wiadomo, batalia ta zadecydowała o przyszłym zwycięstwie chrześcijaństwa nad religiami pogańskimi.

- nr 50: *Jan Matejko: Śmierć Urszulki Kochanowskiej*  
Kraków 2003, ISBN 83-87553-73-5

Publikacja mówi o niezwyklej karierze obrazu, którego dotyczy. Dzieło Jana Matejki *Śmierć Urszulki Kochanowskiej* wrosło bowiem tak głęboko w polską świadomość narodową, jak żadne inne malarskie odwołujące się do literatury. Każdy, od szkolnego dziecka do inteligenta, gdy patrzy na jego reprodukcję – wie, do którego utworu literatury polskiej się on odnosi, mianowicie do *Trenów* Jana Kochanowskiego. Tak samo w przeciwnym kierunku, czytając *Treny* – każdy ma przed oczyma płótno Matejki. Tymczasem płótno zniknęło z pola widzenia publiczności wkrótce po namalowaniu. A więc: tak naprawdę, nie wiemy, jak obraz wyglądał, nie znamy przede wszystkim jego kolorystyki, rozmiarów, sam kształt kompozycyjny poznajemy zaś jedynie za pośrednictwem drugiej ręki: drzeworytów publikowanych w czasopiśmie XIX wiecznych oraz dość niewyraźnego zdjęcia obrazu, wykonanego wkrótce po jego namalowaniu. Dysponujemy też wykonanym przez Matejkę szkicem akwarelowym. Wszystko to pozwala jednak zbliżyć się nam w jakiś sposób do oryginału, choć jest jego namiastką...

- nr 62: *Jana Seklucjana Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe...*  
oprac. Anna Kalisz, red. nauk. Wacław Walecki  
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-4-1

Druk Seklucjana zapoczątkował bogatą twórczość kancjonałową w języku polskim. Do jego wydania przyczyniły się zarówno czasy reformacji, propagujące twórczość w językach narodowych, jak i miejsce edycji: XVI-wieczny Królewiec bowiem, dzięki staraniom ks.

Albrechta stał się centrum luteranizmu, a nowo otwarta akademia gromadziła studentów także spoza granicy pruskiej.

nr 65: J.A. Biesiekierski, *Krótką nauka o czci i poszanowaniu obrazów świętych, Kraków 1624*

oprac. W. Walecki, Kraków 2007 (reprint), ISBN 987-83-89973-64-1

Książka jest traktatem na temat czci należnej świętym obrazom. Opisuje też obraz NMP z kaplicy kościoła Ciała Bożego ojców kanoników laterańskich św. Augustyna na krakowskim Kazimierzu.

## BIBLIOTEKA TRADYCJI, SERIA II

nr II: *Aleksander von Humboldt slucha Chopina • Alexander von Humboldt hört Chopin*

Kraków 1997, ISBN 83-907059-1-5

Druk przedstawia reprodukcję (na podstawie ocalałych materiałów pośrednich) najprawdopodobniej nie zachowanego obrazu Henryka Semiradzkiego Fryderyk Chopin w salonie Ant. Radziwiłła i wycinka tego płótna, ukazującego portret Aleksandra von Humboldta. Komentarz do tych reprodukcji przygotowano po polsku i po niemiecku. Ilustracje z tego druku wykorzystano także na okładce płyty CD wydanej przez Alexander von Humboldt Stiftung oraz jako logo Societatis Humboldtiana Polonorum.

nr III: *Lebensgalerie von Alexander von Humboldt*

Kraków 1998, ISBN 83-87553-03-4

Na podstawie sześciu zachowanych w zbiorach Polskiej Akademii Nauk w Krakowie grafik przedstawiających Aleksandra von Humboldta w różnych okresach jego życia pokazuje się w tym druku bibliofilskim w esejistycznym omówieniu dwie tezy: jak w oparciu o te portrety można obserwować przemijanie życia wybitnej osobowości oraz jak można, wykorzystując powszechnie znane dane faktograficzne, odtworzyć świat otaczający osobę portretowaną, by jej wizerunek stał się pełniejszy. W publikacji omówiono także wszystkie reprodukowane podobizny w kontekście ich wartości artystycznych i technik graficznych w nich zastosowanych.

nr XXI: W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*

red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-58-1

Środowisko artystyczne Kijowa w XVII wieku przeżywało największe ożywienie w dziedzinie sztuk plastycznych, literatury, co było wynikiem ogromnego oddziaływania Akademii Mohylańskiej, jak i prawosławnych monasterów. Ławra Pieczarska należy do największych zespołów monastycznych w Europie Wschodniej. W niej też znajdowała się słynna drukarnia założona w roku 1616, a także warsztat graficzny skupiający wówczas najlepszych rytowników prawosławnych z dawnej Rzeczypospolitej.

Pierwsze druki cerkiewnosłowiańskie tłoczone w języku zrozumiałym dla całego świata prawosławnego należą do ogromnej rzadkości. Pojedyncze egzemplarze odkryte przez autora monografii pozwalają na uchwycenie drobnych niuansów związanych ze sztuką drukarską. Stąd po raz pierwszy przedstawione zostały warianty wydań oraz ich warstwa ilustracyjna. Autor prześledził historię klocek drzeworytniczych wykorzystywanych wielokrotnie przez drukarzy, a także ich pochodzenie z konkretnych drukarni w Rzeczypospolitej. Ilustracje druków liturgicznych i hagiograficznych wydawanych w Kijowie w XVII wieku prezentują najwyższy poziom artystyczny grafiki cerkiewnej w epoce, bowiem Ławra jak i Metropolia dawała bardzo dobre warunki dla artystów przybywających ze Lwowa, Wilna i Krechowa.

nr XXXII: K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*  
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-87-5

Książka ta przedstawia historycznoliterackie zaplecze jednego z najważniejszych polskich mitów: szlacheckiego dworku. Omawia się w niej dzieje dworku w poezji polskiej od jej początków po przesilenie romantyczne: od Jana Kochanowskiego po Franciszka Morawskiego. Autor dokonuje tego przedsięwzięcia zaczynając od opisu antropologicznych a także religijno-kulturowych wymiarów ludzkiego domostwa. Dalej przedstawia swoje wnioski z lektury traktatów architektonicznych i gospodarskich oraz dokonuje analizy funkcji, celów, a przede wszystkim technologiczno-ideowego programu szlacheckiej siedziby rodowej zawartej w traktatach. Te właśnie wymiary domu szlacheckiego w epoce zadecydowały o kierunku lektury poezji. Początkowo istnieje on w literaturze polskiej jako pewna idea literacka, mająca silne korzenie w tradycji europejskiej kultury. Na przykład dom szlachecka w poezji Jana Kochanowskiego ma wszelkie znamiona intelektualnej zadumy nad najlepszym rodzajem życia na ziemi. Rozpatrywany jest jako pewien postulat światopoglądowy, pozostający w silnym związku z intelektualną i zarazem poetycką tradycją starożytności klasycznej. Natomiast dalsze dzieje tego tematu w literaturze świadczą o tym, że znalazł on bardzo silny rezonans z ideologicznym i egzystencjalnym podłożem w Polsce.

nr LVIII: A. Groniek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*  
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-55-9

Wśród wielu odrębności malarstwa ukraińskiego – choć przynależnego do wspólnoty krajów kultury bizantyńskiej, to tworzonego w oddali od wielkich ośrodków artystycznych: greckich, południowosłowiańskich oraz północnoruskich, na granicy dwóch światów chrześcijańskich: wschodniego i łacińskiego – należy wyróżnić ikony *Męki Pańskiej*. [...] Wobec pojawiających się w literaturze naukowej kategoriach, choć niczym nie uzasadnionych twierdzeń o istnieniu obowiązkowego wzorca wystroju wnętrza ukraińskich cerkwi w wiekach XVII i XVIII, który zakładał współistnienie trzech elementów, to jest ikonostasu, ikon *Sądu Ostatecznego* oraz *Męki Pańskiej*, przy czym dla tych ostatnich miała być zarezerwowana wschodnia część ściany północnej, względnie północna wschodniej – szczególnie ważne wydaje się rozstrzygnięcie problemu ich rozmieszczenia we wnętrzu cerkwi. [...] Kolejny ważny problem dotyczy programu ikon, a więc struktury dzieła, to jest wielkości powierzchni przeznaczonej pod malowidło, rozmieszczenia scen, kierunku biegu narracji, a przede wszystkim doboru przedstawień. Szczególnie istotne jest wskazanie tych, których obecność w ukraińskich cyklach pasyjnych jest niemal obowiązkowa, i tych które charakterystyczne są tylko dla jednego okresu lub środowiska artystycznego. [...] Dokładna analiza wskazanych zagadnień, a więc miejsca przedstawień pasyjnych w cerkwiach, ich programu, cech ikonograficznych i stylistycznych ma na celu nie tylko udzielenie odpowiedzi na szczegółowe pytania dotyczące tych problemów, ale także w oparciu o jej wyniki ocenienie roli jaką odegrała kultura zachodnia w powstaniu, ugruntowaniu i przekształcaniu jednego z niewątpliwych fenomenów sztuki ukraińskiej.

nr LXVIII: L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria, Światy Arthura C. Danto*  
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-89973-73-3

Danto opowiada się za takim sposobem uprawiania filozofii, w którym od starożytności filozof ma do czynienia z tym samym rodzajem problemów, związków, przedmiotów. Filozoficzne problemy dotyczą stałej relacji struktury myśli do świata, stąd nie zmieniają się. Historia filozofii ma więc ahisteryczny charakter. Problemem współczesnej filozofii sztuki jest, według Danto, logika przedmiotów nieodróżnialnych. Ale współczesność to także moment dotarcia do końca historii sztuki, co oznacza pluralizm form i teorii. Nie wyklucza to jednak podania definicji sztuki czy sformułowania scalającej teorii, czy wreszcie przedstawienia narracji jej rozwoju. By do tego doprowadzić Danto działa na trzech poziomach: sztuki,

krytyki i filozofii. Choć wszystkie podejścia są ważne dla Danto, to w niniejszym studium dwa pierwsze zostały podporządkowane ostatniemu; refleksji nad jego ontologią sztuki.

LXIX: L. Sosnowski, *Uwagi o «mierze» sztuki. Ludwig Wittgenstein wobec wartości*  
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-89973-80-1

Filozofia „pierwszego” Wittgensteina obrosła wieloma interpretacjami, często kontrowersyjnymi. Jednak celem książki nie jest wniknięcie w te odmienności, lecz współmyślenie z nim aż po konsekwencje, których on sam nie wydobyl. Są to logiczne trudności systemu (*aporia*), w których nie dostrzegł on przejścia (*a-póros*), które uszły jego uwadze (*praeteritio*), wzbudzając obecnie wątpliwości (*apórema, dubitatio*) i zyskując rozwiązanie, które wynika ściśle z jego rozumowania. Te *aporematy* dotyczą kwestii aksjoontologicznych, oznaczając nadanie etyce(-estetyce) identycznego – do logiki – znaczenia i rozważenie problemów podmiotu metafizycznego, formy etycznej(-estetycznej), a w konsekwencji możliwości wartości, sposobu ich istnienia, możliwości sztuki.

nr LXXII: J. Żurawska, *Galczyński i muzyka.. od struktury melicznej, poprzez libretta – do kompozytorskiej inspiracji*  
red. W. Walecki, Kraków-Napoli 2009, ISBN 078-83-89973-84-9

Skrzypce, flety, fugi Jana Sebastianiana, chór i orkiestra, uwertury i wariacje – wszystkie one żyją i grają w wielkim oratorium poetyckim, najczystszej i najwierniejszej swej Muzie poety, Konstantego Ildefonsa Kochał muzykę; żył z nią na co dzień. W jego pracowni wisiały instrumenty muzyczne, skrzypce i gitara. W jego słowniku poetyckim integralną częścią była terminologia muzyczna. A na swoim z prostych desek zbitym, cudopłodnym stole wydawał na świat swe genialne dzieci, dary poezji i dary muzyki. Był w gronie poetów czymś więcej niż oni, był poetą-kompozytorem w jednej osobie. Ileśmy wspólnie wysłuchali muzyki, ile razem przegadałiśmy o muzyce! Wypytywał mnie o nią – łaknący i spragniony, chciał się nawet uczyć harmonii i kontrapunktu. Sam grał na skrzypcach. Przy swoim absolutnym poczuciu humoru pisywał cudownie pogodne listy. Gdy pewnego razu dowiedział się, że współ z mymi dwoma przyjaciółmi, Tadeuszem Bairdem i Kazimierzem Serockim, założyliśmy kompozytorską „Grupę 49”, jeden z listów do mnie tak zakończył: „Twój Konstanty, członek honoris causa Grupy 49. P.S. Czy mógłbym otrzymać patent stwierdzający, że istotnie jestem honorowym członkiem Grupy 49?” A na odwrocie wypisał własnoręcznie dużymi nutami temat z fugi Bacha... (J. Krenz)

nr LXXX: W. Deluga, *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*  
Kraków 2008, ISBN 978-83-7624-012-1

*Panagiotafitika* to przedstawienia związane z Bazyliką Grobu Pańskiego. Sceny dotyczące Męki Pańskiej, jak też te, które dotyczą wydarzeń ewangelicznych, łączących się z miejscem życia i działalności Chrystusa w Palestynie, stały się źródłem wielkich realizacji malarskich zwanych *Proskynetaria* (z języka greckiego *proskynesis* – pokłon), obrazów malowanych najczęściej na płótnie, przygotowywanych dla pielgrzymów przybywających do Jerozolimy, nazywanych niekiedy *Jerozolimitika*. Termin ten odnosi się również do wszelkich dokumentów, opisów i rycin ukazujących Ziemię Świętą. *Jerusalimie* to też różnego rodzaju przedmioty związane z pielgrzymowaniem, wytwarzane w Palestynie: małe krzyżyki, plakietki z masy perłowej oraz różańce.

Zarysowane w tej książce zagadnienie źródeł kompozycji malarskich jest próbą kontynuacji badań podjętych w ostatnich latach przez uczonych z Polski, z Holandii i z Węgier, do których, miejmy nadzieję, dołączą się badacze z innych krajów. Trudności z opisaniem każdego ze 119 zanotowanych *Proskynetariów*, rozsianych po całym świecie, uniemożliwiają dokładne zbadanie poszczególnych warsztatów malarskich w świętym mieście. Wśród postulatów badawczych należy wymienić przede wszystkim opracowanie warsztatów artystycznych Jerozolimy od XVII do końca XIX wieku oraz omówienie wstępne zabytków znajdujących się zarówno w Europie jak i w Azji oraz w Afryce.

nr LXXXVI: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*  
red. A. Groniek, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-048-0

Książka wnosi nowe spojrzenie na ikonografię ruską, przygotowana bowiem została przez zespół wybitnych specjalistów, którzy potrafiliby ożywić tę problematykę spojrzeniem na sztukę ruską z perspektywy zachodnioeuropejskiego warsztatu naukowego i kontekstu ikony bizantyńskiej.

nr C: M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Estetyka granicy*  
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-044-2

Opracowanie p. prof. Marii Gołaszewskiej oraz Jej śp. Męża, prof. Tadeusza Gołaszewskiego, ma charakter zmierzający do monograficznego ujęcia zagadnień, którymi oboje uczeni zajmowali się przez całe swoje życie naukowe. Obejmuje problematykę estetyki widzianą przez badaczy różnych orientacji filozoficznych i proponuje utworzenie w tym kontekście jednego spójnego stanowiska. Cennym dopełnieniem tych rozważań teoretycznych są podane, pisane przez prof. Gołaszewskiego, przykładowe fragmenty o charakterze literackim, na których przeprowadzana jest analiza wywodów teoretycznych (WW).

nr CI: L. Sosnowski, *Sztuka. retoryka. Fizjognomika. Studium z filozofii ekspresji*  
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-065-7

Książka rozważa zagadnienia filozofii ekspresji, i co za tym idzie kwestie odbioru dzieła sztuki w płaszczyźnie problematyki związanej z ogólnym przedmiotem zainteresowań estetyki oraz wypracowanych przez nią narzędzi oceny, wartościowania. Jest pierwszą z kilku zaplanowanych publikacji, budujących swego rodzaju monografię interesującego Autora kierunku badań.

## **KSIĄŻKI BEZ KANTÓW**

➤ *Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich*  
red. W. Deluga, Kraków 2005, ISBN 83-89973-12-X

Źródłowa ta publikacja zawiera ilustrowany katalog unikatowych średniowiecznych dzieł graficznych znajdujących się w wielu kolekcjach polskich, obejmujący ponad dwieście pięćdziesiąt obiektów. We wstępie historycznym opisano poszczególne kolekcje, w tym również zespoły niemieckie pochodzące ze Śląska i Pomorza, z których część trafiła do muzeów Wrocławia, Warszawy i Krakowa, a także nieraz omówiono historię zbiorów w małych bibliotekach. Zawarty w książce materiał ilustracyjny w ogromnej większości nigdy nie był dotąd publikowany. Autorami haseł wstępnych są najbardziej kompetentni pracownicy gabinetów rycin w Polsce.

➤ B. Łepkowska, *Ludwik Łepkowski (1829-1905) i jego działalność na polu sztuki. Zeszyt I: Zarys bio- bibliograficzny*  
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-29-4

Publikacja ta przypomina i ukazuje działalność Ludwika Łepkowskiego, jego wkład w dzieło inwentaryzacji i dokumentacji często nieistniejących już lub zaginionych dzieł sztuki i architektury, a także pamiątek narodowych. Współcześnie doceniany jest on głównie przez mediewistów i konserwatorów sztuki. W ostatnich latach wykorzystywano jego przerysy do konserwacji średniowiecznych zabytków, a kilka prac prezentowano na różnych wystawach. Lecz mimo to nadal jest postacią mało znaną. Często prace Ludwika mylnie przypisuje się Józefowi Łepkowskiemu – jego bratu, z którym wielokrotnie współpracował. Dotychczas nie ukazała się żadna publikacja, poza biogramami encyklopedycznymi, która przybliżyłaby działalność Ludwika Łepkowskiego; tę lukę staramy się właśnie wypełnić serią zeszytów poświęconych jego pracom.

- J.T. Petrus, *Pomnik Kornela Ujejskiego. Między Lwowem a Szczecinem*  
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-51-1

Relacja z odsłonięcia pomnika Kornela Ujejskiego we Lwowie 8 grudnia 1901. „Kurier Lwowski”, R. XIX, 1901, nr 341, dodatek do nr 342 (9 XII):

Gdy podczas przemówienia pana Małachowskiego spadła zasłona, ukazał się oczom zebranych pomnik złożony z marmurowego wysmukłego cokołu i spiżowego biustu Ujejskiego, więcej niż naturalnej wielkości. Potężna głowa obramiona bujnym włosiem, ma w oczach i brwiach, zsuwających się na nie z wysokiego czoła wyraz jakiegoś energicznego skupienia myśli. Zdawało się, jak gdyby Ujejski ze swej wysokości wpatrywał się w zebrane u stóp swoich tłumy, aby zbadać, czy tam w nich mieszka ten duch, ta miłość ojczyzny, której on był zawsze rzecznikiem. Szczególnie wzruszającym było, gdy podczas przemówień dalszych jedna z czerwono-białych chorągwi, falując z wiatrem, to wznosiła się w górę, to znowu opadała i za każdym razem tuliła się do biustu, to owijając go jak gdyby wstęgę o barwach narodowych, to znowu okrywając go jak gdyby chciała ochronić od prószonego nań śniegu, który tając, spływał błyszczący po spiżu.

## VARIA

- *Wielkość i piękno filozofii*

Studia pod redakcją J. Lipca i S. Kołodziejczyka, przy współpracy: B. Markiewicz, B. Szymańskiej i J. Włodzimskiego, Kraków 2003, ISBN 83-87553-70-0

Krakowsko-warszawskie przedsięwzięcie naukowe kilkudziesięciu wybitnych filozofów i humanistów polskich przyniosło niezwykle interesujący plon w postaci zbiorowego dzieła Całość pomyślana została jako próba szerokiej i wnikliwej polemiki z teorią kryzysu filozofii, a nawet modnymi od kilkunastu lat koncepcjami wieszczącymi wprost jej upadek. Autorzy książki kreują swą optymistyczną wizję filozofii na wybranych przez siebie przykładach, ujętych bądź w konwencji historyczno-filozoficznej, bądź w bezpośrednio systematycznie i krytycznie zakreślonych analizach.

- *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*

Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-86-3

Prezentowany tom zawiera materiały pokonferencyjne z drugiej sesji naukowej zorganizowanej pod hasłem „Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich”, w dniach 19-20 maja 2006 roku, z inicjatywy Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, przy współdziałaniu Fundacji św. Włodzimierza z siedzibą w Krakowie, założonej i kierowanej przez prof. Włodzimierza Mokrego, oraz Kół Naukowych studentów ukrainistyki i rusycystyki IFW. Referaty-artykuły wychodzą naprzeciw oczekiwaniom ze strony wielu środowisk naukowców-slawistów wschodnich, które od wielu lat, korzystając z ustaleń teoretyków literatury i sztuki, podejmują na konkretnym, faktograficznym materiale następujące kwestie. Po pierwsze, dążą do ustalenia zasad współdziałania tekstów literackich z tekstami inności, na przykład, utworu poetyckiego w dziele muzycznym. Po drugie, uczeni-slawiści chcą ustosunkować się do problemu przekładalności jednej dziedziny sztuki na inną, posługującą się odmiennym „językiem”, jak to ma miejsce choćby w przypadku dzieła literackiego, które może odznaczać się „muzycznością”, „malarskością” czy „rzeźbiarstwem” (w sytuacji, gdy znajduje zastosowanie zasada ekfrasis), albo aktywizować pamięć filmową, bądź też odwoływać się do zgola innych doświadczeń – do „zapisanego” w pamięci konkretnego wizerunku dzieła sztuki – rzeźby, pomnika, obiektu architektury lub słuchowiska czy spektaklu teatralnego. Po trzecie, badaczom chodzi również o podjęcie próby mającej na celu ustalenie relacji i powinowactw literatury z innymi – nie tylko pogranicznymi, lecz także odległymi w zakresie tworzywa – dziedzinami sztuki, znalezienia „miejsce” dialogu, otwierania się na siebie

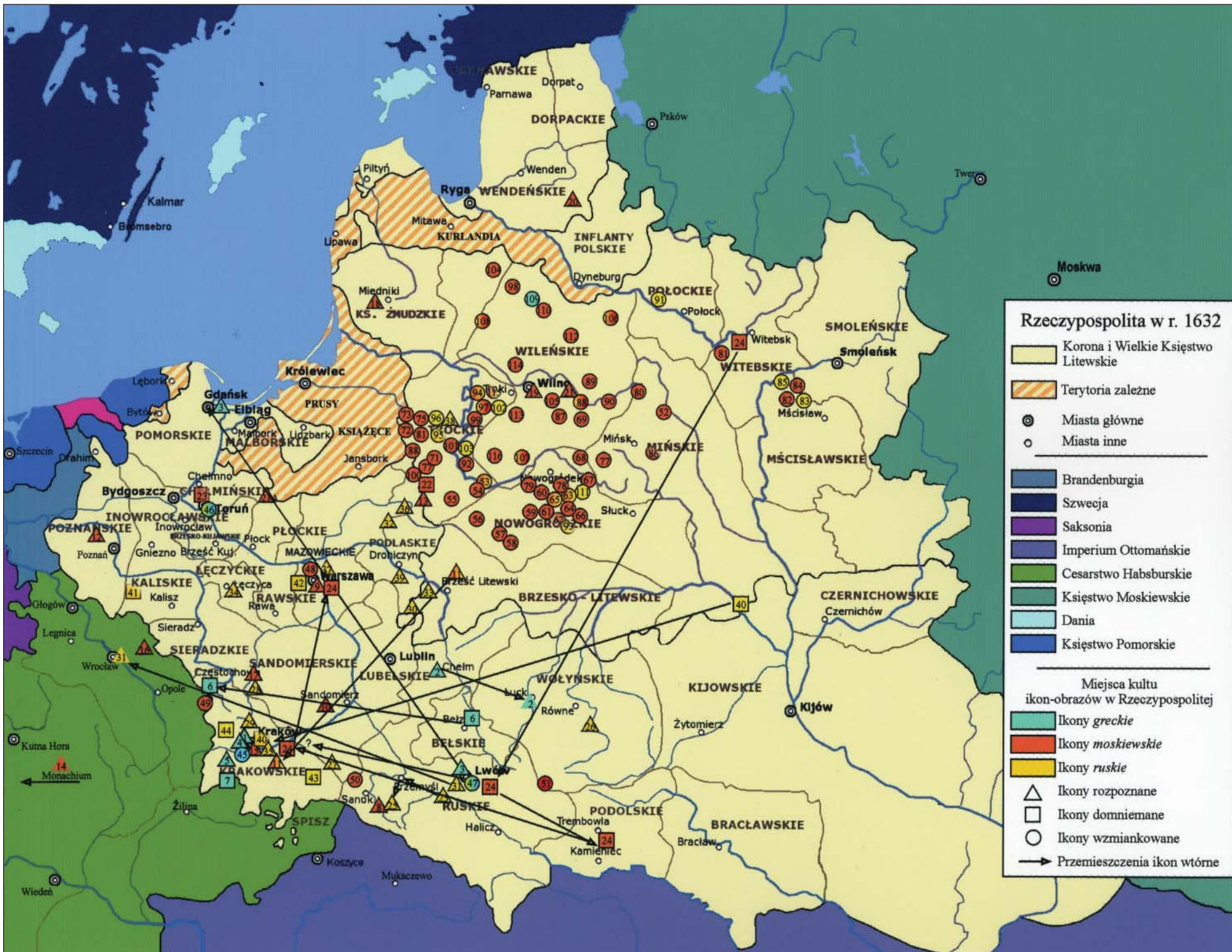
poszczególnych sztuk. Wreszcie, po czwarte, w powyższym oglądzie ważne też wydaje się objęcie refleksją takich działań artystycznych, które programowo wyrażają dążenie do syntezy sztuk. Ten aspekt więzi między sztukami znajdujemy już w czasach Rusi Kijowskiej (na przykład, w *Słowie o prawie i łasce* metropolity Hilariona), gdy słowo pisane, śpiew cerkiewny, malarstwo i architektura składały się na syntezę liturgii prawosławnej, wyrażającą najgłębszą myśl teologiczno-filozoficzną oraz doświadczenie duchowe.

- „Estetyka i Krytyka”, ISSN 1643-1243
  - R. 1 (2001), nr 1 (1), Kraków 2001, ISBN 83-87553-39-5;
  - R. 2 (2002), nr 1 (2), Kraków 2002, ISBN 83-87553-48-4;
  - R. 2 (2002), nr 2 (3), Kraków 2002, ISBN 83-87553-57-3;
  - R. 3 (2003), nr 1 (4), Kraków 2003, ISBN 83-87553-71-9.
  - R. 7 (2007), nr 2 (11), Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-68-9
  - R. 8 (2007), nr 1 (12), Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-69-6
  - R. 9 (2008), nr 1-2 (13-14), Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-93-1

Pismo założone przy Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, otwarte na różne orientacje filozoficzno-estetyczne oraz artystyczne, w swych założeniach programowych nawiązujące do interdyscyplinarnego charakteru dawnej „Estetyki”. Ma stać się ważnym forum wymiany poglądów oraz dyskusji środowiska naukowego (filozofów, estetyków i krytyków sztuki) oraz środowiska artystycznego.







## ILUSTRACJE



Ilustracja 1. *Matka Boska*, Konstantynopol (?), k. XII – pocz. XIII w., ikona, mozaika na dr., 21,5 x 16,5 cm, Kraków, kl. klarysek

Ilustracja 1.1. *Matka Boska*, Bizancjum, k. XI w., enkolpion, 9,1 x 11,8 cm, Maastricht, skarbiec baz.NMP (*Onze Lieve*). Wg *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, il. na s. 162





Ilustracja 1.2. *Matka Boska*, Konstantynopol (?), ok. 1200, ikona, 19,5 x 13,4 cm; w ramach (ok. 1235): 27,8 x 21,5 cm, Freising, Muzeum Diecezjalne. Wg *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, il. na s.169



Ilustracja 1.3. Philipp Dirr (zm. 1633), ołtarz srebrny z ikoną *Matki Boskiej*, 145 x 39 cm, nowe ramy ikony wyk. złotnik monachijski Gottfried Lang (1629) wg projektu snycerza Hansa-Krumpera. Wg *Ornamenta Ecclesiae* 1985, 3, il. na s. 170



Ilustracja 2. *Matka Boska Chełmska*, ikona, Konstantynopol (?), k. XII – pocz. XIII w., 95,5 x 66,5 x 1,7-2,5 cm, Łuck, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze. Wg *Чудотворні ікони*



Ilustracja 3. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła italo-kreteńska (?), ok. 1500, dr. lipowe, temp., 98,5 x 67 cm, złocenia, Gdańsk, baz. dominikanów pw. Św. Mikołaja. Wg Biskupski 1991, il. 4



Ilustracja 3.1. Ołtarz boczny NMP z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, ok. 1730, j.w. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 3.2. *Matka Boska z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 3.3. *Sukienka z obrazu Matki Boskiej z Jezusem*, Gdańsk, baz. dominikanów pw. Św. Mikołaja, zakrystia, Fot. G. Zięcina, wg Kwiatkowska 2008, il. 3



Ilustracja 3.4. *Matka Boska z Jezusem* – odwrocie ikony, stan przed konserwacją w r. 1967, j.w. Fot. L. Szolgina



Ilustracja 3.5. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Głowa Marii w koronie*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 3.6. Marco di Martino, *Matka Boska tronująca z Jezusem Emmauelem* – fragment: *Głowa Marii w koronie*, obraz tablicowy, 2. poł. XIV w., dr., temp., 119 x 73,5 cm, Rab, katedra. Wg Gamulin, il. i poz. kat. XI



Ilustracja 3.7. Wota od ikony *Matki Boskiej Hodegetrii*, Gdańsk, baz. dominikanów pw. Św. Mikołaja. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 4. *Matka Boska z Jezusem*, Bałkany (?), XIV w. (?), dr. lipowe, temp., 54 x 40 cm, Kraków, kl. klarysek. Fot. SS Klaryski



Ilustracja 4. 2. Tryptyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, skrzydła Samuela Crugera – zamknięty, 1630, j.w. Wg Malska 2000, il. 7



Ilustracja 4.1. Tryptyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, skrzydła Samuela Crugera, 1630, j.w. Wg Malska 2000, il. 7

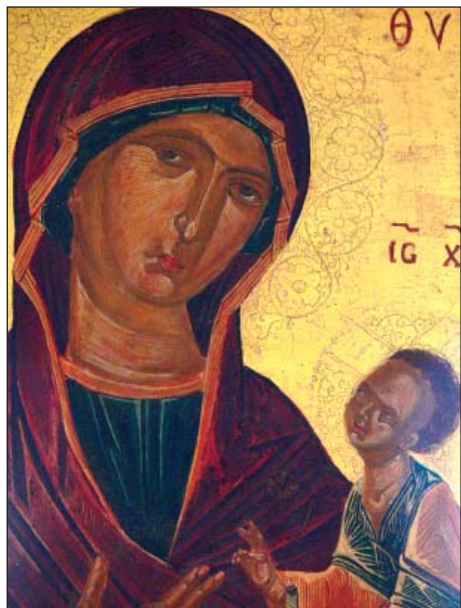




Ilustracja 5. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła italo-kreteńska, ok. 1500, dr. temp., złocenia, 28 x 23 cm, Kalwaria Zebrzydowska, kapł. św. Anny w obrębie murów kl. bernardynów. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 5.1. Ołtarz z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, XVIII w., j.w. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 5.2. *Matka Boska z Jezusem* – fragment, j. w. Fot. M. P. Kruk 2008



Ilustracja 5.3. Tabernakulum z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M. P. Kruk 2008



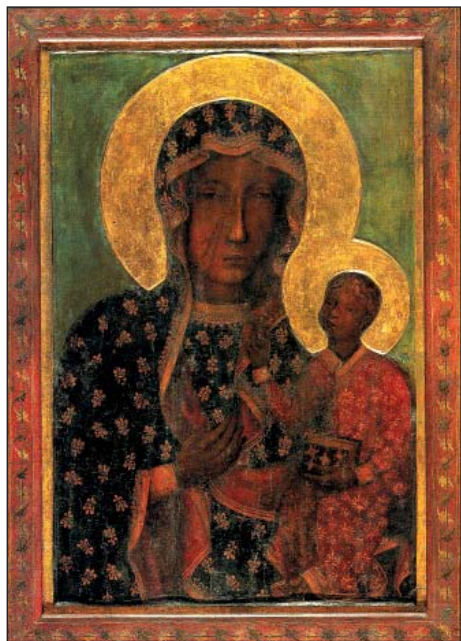
Ilustracja 5.4. *Matka Boska „Panymnetos”*, ikona kreteńska, przypisywana Andreasowi Ritzosowi, 4 ćw. w. XV, dr. temp., 60 x 48 cm, Monachium, kol. pryw. Wg Drandaki 2002, il. na s. 43



Ilustracja 5.5. Emmanuel Tzanes, *Matka Boska „Amolyntos”*, ikona kretańska, 1659, dr. temp., 74 x 55,6 x 4,2 cm, kol. pryw. Wg Drandaki 2002, il. na s. 121



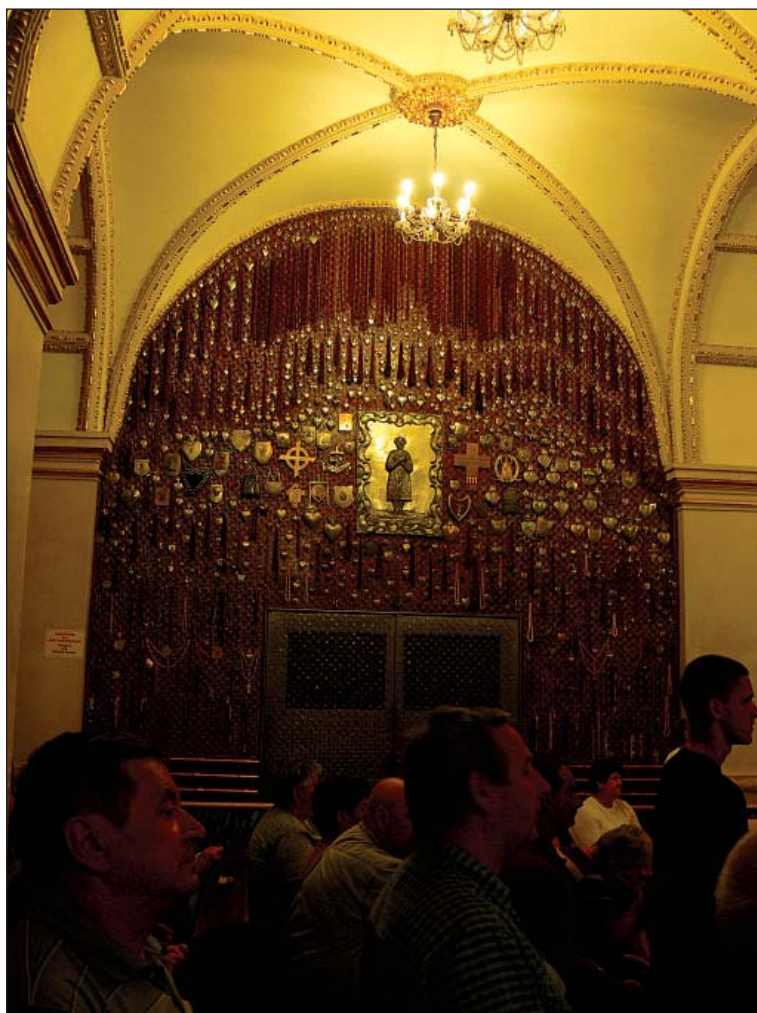
Ilustracja 5.6. *Matka Boska „Panton Elpis”*, ikona kretańska, k. XVI w., dr. temp., 85 x 53 x 4,5 cm, kol. pryw. Wg Drandaki 2002, il. na s. 97



Ilustracja 6. *Matka Boska Częstochowska*, Bizancjum (?), ikona (?), w. XII-XIII; XIV; 1430-1434, dr. temp., 121,5 x 81,5 x 3,2 cm, Częstochowa, k. kl. paulinów na Jasnej Górze. Wg Kłosińska 1987



Ilustracja 6.1. Kaplica *Matki Boskiej Częstochowskiej*, j.w. Fot. M. P. Kruk 2010



Ilustracja 6.2. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Częstochowskiej*, j.w.  
Fot. M. P. Kruk 2010



Ilustracja 7. *Matka Boska Sidzińska*, ikona (?), szkoła italo-kreteńska lub / i malarz grecki czynny we Lwowie (?), k. XVI w. – pocz. XVII w. (?), dr. temp., ol., 77 x 61,5 cm, Sidzina k. Krakowa, k. rzym.-kat. par. pw. Św. Mikołaja. Fot. M. P. Kruk 2010



Ilustracja 7.1. Ołtarz boczny z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot.: M.P. Kruk 2010



Ilustracja 7.2. *Matka Boska Sidzińska* – fragment, j.w. Fot.: M.P. Kruk 2010



Ilustracja 7.3. Rafael Sadeler, *Matka Boska z Jezusem*, rycina, 1614. Wg Bartsch 2001, poz. i il. 064



Ilustracja 7.4. *Matka Boska Sidzińska* – fragment, j.w. Wg Koziana – Bialko 2010



Ilustracja 7.5. *Teza B. Szeremietiewa* – fragment, odbitka miedziorytnicza, 1713. Wg Міляєва 1994, il. na wkladce



Ilustracja 7.6. *Koronacja Matki Boskiej*  
– fragment, obraz tablicowy, XVII w.,  
ol. pł., 233 x 122 cm, Gdańsk, baz. pw.  
św. Mikołaja. Wg Sikorska 2006



Ilustracja 7.7. *Matka Boska Sidzińska*  
– fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 7.8. *Matka Boska z Jezusem*  
– fragment, ikona kretańska, dr. temp.,  
1. poł. XV w., 122,8 x 70 cm, Ateny,  
Muzeum sztuki bizantyńskiej i chrześ-  
cijańskiej. Wg *Byzantium...* 2008, kat. i  
il. 239 (określona jako *Kardiotissa*)





Ilustracja 7.9. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Sidzińskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 7.10. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Sidzińskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010

TABLICA I



1



2



3



4

1. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), awers. W trakcie konserwacji.
2. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), awers, fragment. W trakcie konserwacji.
3. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), awers. W trakcie konserwacji. Fot. IR.
4. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), awers. Stan po konserwacji.

Ilustracja 8.1. *Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*, Lesko, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NPM – fot. z opisami J. Giemzy

TABLICA II



5



6



7



8

1. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), rewers. W trakcie konserwacji.
2. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), rewers, fragment. W trakcie konserwacji.
3. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), rewers. W trakcie konserwacji. Fot. IR.
4. Ikona procesyjna, 1500 r., Lesko (Posada Leska), rewers. Stan po konserwacji.

Ilustracja 8.2. *Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*, Lesko, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NPM – fot. z opisami J. Gienzy



TABLICA IV



10



11

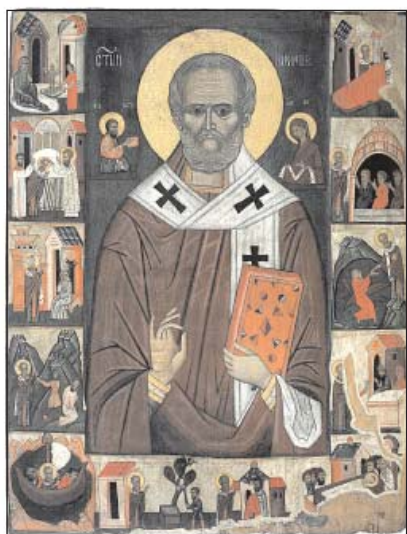


12

10. Cerkiew p.w. Narodzenia Bogurodzicy w Lesku (Posadzie Leskiej), przed 1575 r.  
 11. Cudowna ikona Bogurodzicy w ołtarzu zaprestolnym cerkwi w Lesku (Posadzie Leskiej).  
 (Fotografie z ok. 1915 r.; Archiwum Pawła Kusala w Lesku)

Ilustracja 8.4. *Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*, Lesko, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NPM – fot. z opisami J. Giemzy

## TABLICA V



13



14



16



17



15



18

13. Ikona, pocz. XV w., Raduż (MNL).  
 14. Ikona, pocz. XV w., Olszanica (MNL).  
 15. Ikona, XV/XVI w., Torki (MNL).  
 16. Ikona, 1 poł. XVII w., Pielgrzymka (MŻL).  
 17. Drzeworyt, przed 1638 r., Lwów.  
 18. Ikona, 1 poł. XVII w., cerkiew w Chotyńcu.

Ilustracja 8.5. *Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*, Lesko, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NPM – fot. z opisami J. Gienzy



Ilustracja 9. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, pocz. XVI w., dr. temp., 62 x 78 cm, Warszawa, k. seminaryjny, d. k. kl. karmelitów bosych pw. NMP i św. Józefa Oblubieńca. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 9.1. Ołtarz boczny z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 9.2. *Matka Boska z Jezusem*  
– fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 9.3. *Matka Boska z Jezusem*, j.w. Wg Biskupski 1991, il. 23





Ilustracja 9.4. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, k. XVI w., dr. temp., 28 x 22 cm, kol. Pawła Korina. Wg Antonova 1966, il. 59 [opisana jako *Jerozolimiska (Gruzińska)*]



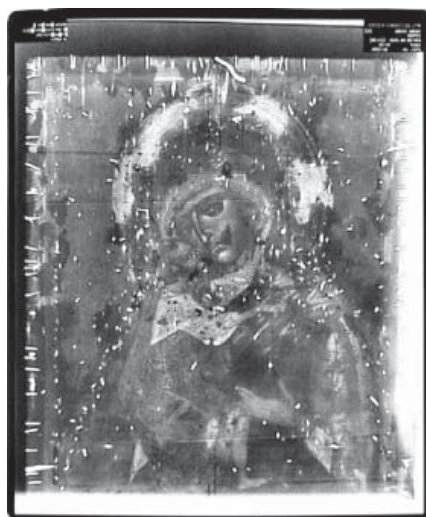
Ilustracja 9.5. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, k. w. XVI, dr. temp., 54 x 45,5 x 2,5 cm, poch. nieznane, przejęta ze zbiorów lwowskiego monasteru Studytów, Lwów, ЛМУМ. Wg Дмитрух 2008, il. na s. 104 (opisana jako *Smoleńska* i datowana ze znakiem zapytania na XVIII w.)



Ilustracja 10. *Matka Boska z Jezusem* – w trakcie konserwacji w r. 2011, ikona, szkoła moskiewska, XIV (?); XVI w., dr. temp., 40 x 30 cm, Klimontów, d. k. kl. dominikanów pw. NMP i św. Jacka. Fot. G. Gołubiak



Ilustracja 10.1. *Matka Boska z Jezusem* – zdjęcie w promieniach IR, j.w. Fot. G. Gołubiak



Ilustracja 10.2. *Matka Boska z Jezusem* – zdjęcie w promieniach RTG, j.w. Fot. G. Gołubiak



Ilustracja 11. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia / moskiewska lub nowogrodzka (?), 2. poł. XVI w., dr. temp., 147,5 x 92 cm, Szczyrzyc, kl. cystersów



Ilustracja 11.1. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, 2 poł.. XVI w., dr. temp., 29 x 22 cm, kol. Pawła Korina. Wg Antonova 1966, il. 53 (opisana jako *Jerozolimka*)



Ilustracja 12. *Matka Boska Szamotulska*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 4 ćw. XVI w., dr. temp., 32 x 26 cm, Szamotuły, k. rzym.-kat. par. pw. Matki Boskiej Pocieszenia i św. Stanisława Biskupa. Wg Biskupski 1991, il. 52



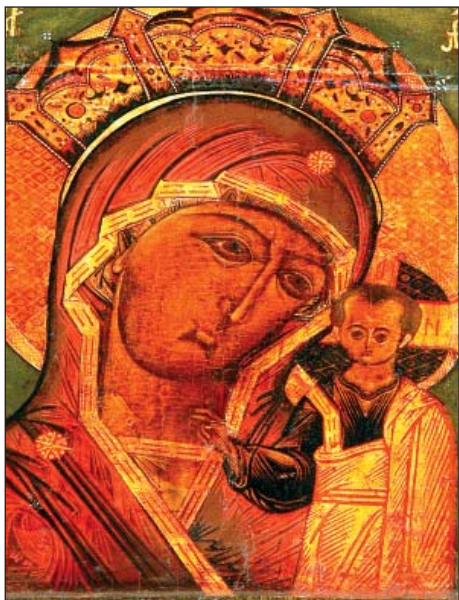
Ilustracja 12.1. Adam Swach, ołtarz boczny z ikoną *Matki Boskiej Szamotulskiej* w nawie południowej, 1701, ok. 6,5 x 4 m, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



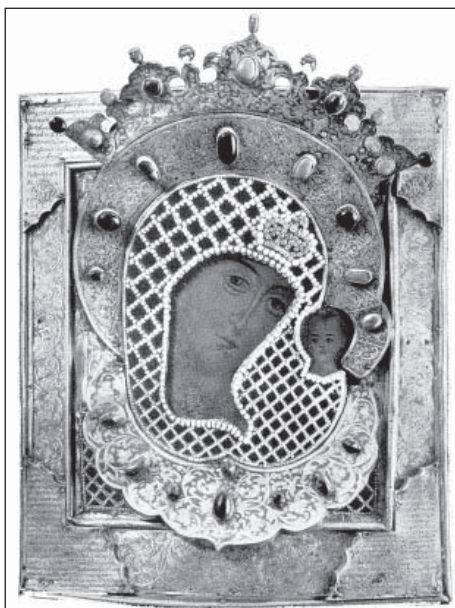
Ilustracja 12.2. *Matka Boska Szamotulska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 12.3. *Matka Boska Szamotulska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 12.4. *Matka Boska Szamotulska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 12.5. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, XVII w., dr. temp., *wieniec i cat* srebrny, wysadzane kamieniami, maforion i suknia Chrystusa zakryte siatką z pereł, 32 x 27 cm. Wg Антонова 1966, poz. 93, il. 110 (opisana jako *Kazańska*)



Ilustracja 12.6. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła moskiewska, 2. poł. XVII w., dr. temp., basma srebrna, wieniec emaliowany, 31 x 27 cm. Wg. Антонова 1966, il. 83, poz. 91, il. 108 (opisana jako *Kazańska*)



Ilustracja 12.7. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Szamotulskiej*, Szamotuły, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 12.8. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Szamotulskiej*, Szamotuły, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 12.9. Wota od wizerunku *Matki Boskiej Szamotulskiej*, Szamotuły, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011





Ilustracja 13. *Matka Boska Strabelska*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI w., sukienka, poł. w. XVIII, dr. temp., 32 x 27 cm, Strabla, k. rzym.-kat. pw. Wniebowstąpienia Pańskiego. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 13.1. Widok na ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Strabelskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 13.2. Ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Strabelskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 13.3. *Matka Boska Strabelska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



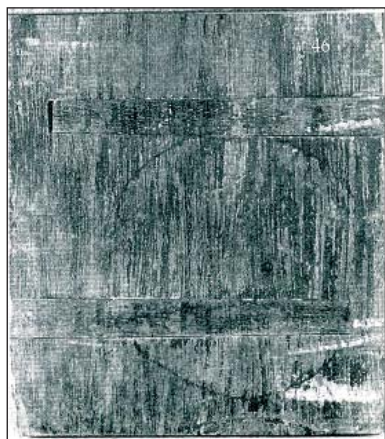
Ilustracja 13.4. *Matka Boska Strabelska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 13.5. Ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Strabelskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



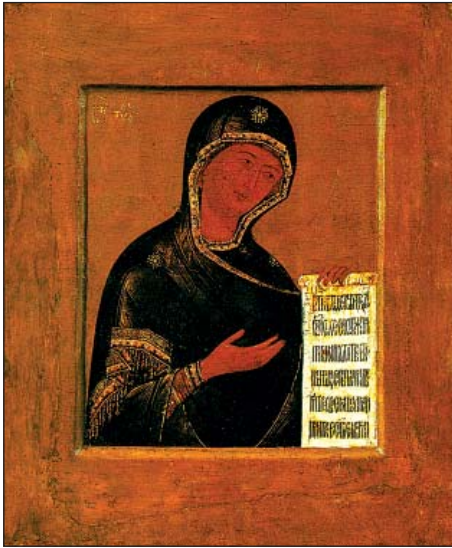
Ilustracja 13.6. *Matka Boska Strabelska* – w trakcie konserwacji, Wg Hościłowicz 2000, il. 45



Ilustracja 13.7. *Matka Boska Strabelska* – odwrocie ikony. Wg Hościłowicz 2000, il. 46



Ilustracja 13.8. *Matka Boska z grupy Deesis*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI w., dr. temp., 40 x 33,5 cm, kol. Pawła Korina. Wg. Antonova 1966, il. 86



Ilustracja 13.9. Istoma Sawin (?), *Matka Boska* z grupy *Deesis*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 39,9 x 33,1 cm, ГРМ. Wg. Вилинбахова 2005, il. 71



Ilustracja 13.10. *Matka Boska* z grupy *Deesis*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 29 x 24,4 x 2,6 cm, poch. nieznane, przejęta ze zbiorów lwowskiego monasteru Studytów, Lwów, LMUM. Wg Дмитрух 2008, il. na s. 112 [datowana ze znakiem zaprzetycia na XVIII w.]



Ilustracja 14. *Matka Boska z Jezusem*, szkoła moskiewska, 4. ćw. XVI w., dr. temp., 33,5 x 27,5 cm; Relikwiarz z postaciami św. Jana Chrzciciela i Dionizego Areopagity, Orużejnaja Palata (?), srebro złocone, 41,5 x 11 x 12 cm, fund. cara Michała Fiodorowicza i jego syna Fiodora (1602), dar króla Zygmunta III dla Maksymiliana I, księcia bawarskiego (1614), Monachium, Skarbiec dawnej Rezydencji Elektorów Bawarskich. Fot. M.P. Kruk 2010



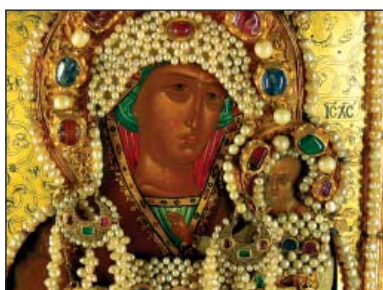
Ilustracja 14.1. Relikwiarz – napis fundacyjny, j.w. Fot. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen



Ilustracja 14.2. Relikwiarz, j.w. Fot. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen



Ilustracja 14.3. *Ikona Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen



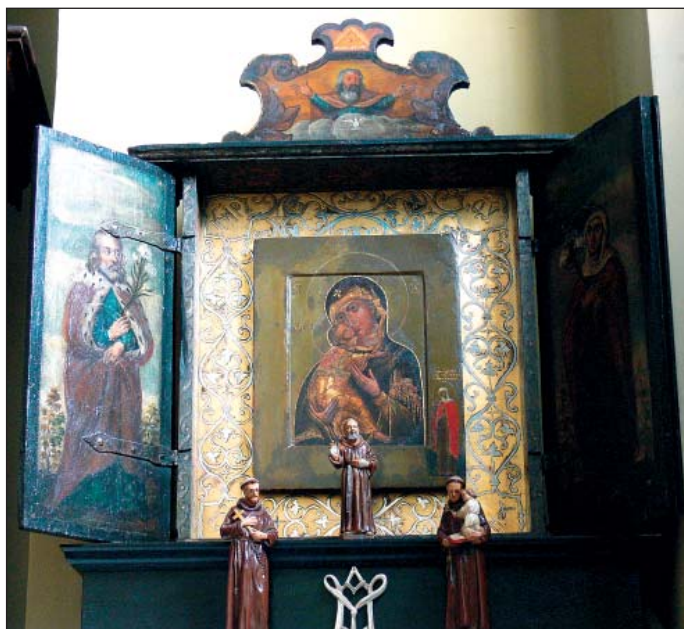
Ilustracja 14.4. *Ikona Matki Boskiej z Jezusem* – fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 14.5. *Matka Boska z Jezusem*, część środkowa tryptyku, szkoła moskiewska, 1. ćw. XVII w., ikona, dr. temp. 22 x 33 cm, ГММКМ – Русские этали 1974, il. na s. 30-31



Ilustracja 15. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI -pocz. XVII w., dr. temp., 35 x 27,5 x 2,5 cm, Kraków, k. kl. bernardynek pw. Św. Józefa. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 15.1. Ołtarzyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, XVII w., j.w. Fot. M.P. Kruk 2010





Ilustracja 15.2. Ołtarzyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, XVII w, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 15.3. Ołtarzyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, XVII w, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



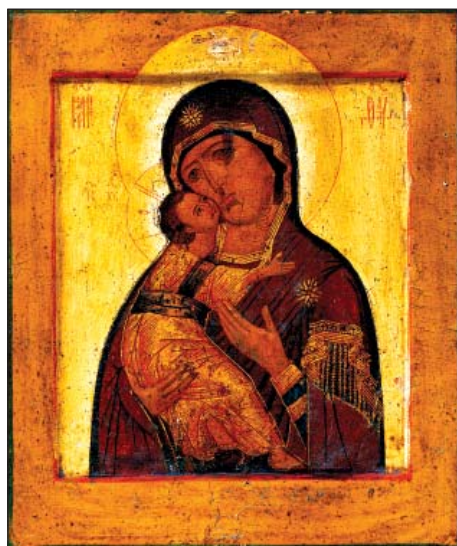
Ilustracja 15.4. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Sw. Paraskewa*, j.w.  
Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 15.5. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Sw. Paraskewa*, j.w.  
Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 15.6. Ołtarzyk z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem* – rewers, XVII w, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 15.7. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Księstwo Moskiewskie (?), szkoła stroganowska (?), XVII w., dr. temp., 31,2 x 26,8 x 2,5 cm, poch. nieznane, przejęta ze zbiorów lwowskiego monasteru studytów, Lwów, НМЛ. Wg Дмитрух 2008, il. na s. 108



Ilustracja 16. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. w. XVI -pocz. XVII w., 28 x 23 cm (w nowej ramie: 41,5 x 36,5 x 5 cm), okład srebrny, herb Syrokomla i herb Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1. poł. w. XVII, Kowalowice k. Namysłowa, k. rzym.-kat. par. pw. Niepokalanego Poczęcia NMP. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 16.1. *Matka Boska z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 16.2. *Matka Boska z Jezusem* – fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 17. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. XVI -pocz. XVII w., dr. temp., 32 x 27,5 x 0,8 cm, blacha srebrna w tle i na ramie, w nimbach złocona, Czarna k. Włoszczowej, k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP i św. Floriana. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 17.1. Ołtarz w kaplicy bocznej z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



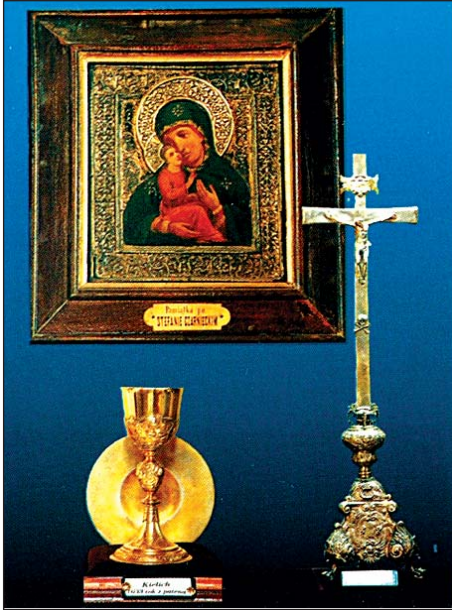
Ilustracja 17.4. *Matka Boska z Jezusem* – fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 17.5. *Matka Boska z Jezusem* – fragment, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 17.6. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: odwrocie, j.w. Wg Sokół-Augustyńska 2006, il. 7



Ilustracja 17.7. Ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, wg legendy z polowego ołtarza hetmana Stefana Czarnieckiego; krzyż srebrny – dar ślubny Zofii i Stefana Czarnieckich; złoty kielich – darhetmana, j.w. Wg. folderu pamiątkowego b. d. k. par. w Czarncy, tekst Z. Fotyga



Ilustracja 17.8. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, 2. poł. XVI w., 36 x 30 cm, dr. temp., poch. z Ławry Troicko-Sergijewskiej, ГЭ – Антонова, Мнева 1963 II, poz. 585, il. 63



Ilustracja 18. *Matka Boska z Jezusem*, Litwa, Twery (lit. Tverai), k. rzym.-kat. par. p.w. Nawiedzenia NMP, ikona, Księstwo Moskiewskie, szkoła stroganowska, k. w. XVI – pocz. XVII w., dr. temp., 19 x 14 (25 x 19,5 cm z ramą). Wg Janocha 2007, il. 4 (opisana jako Hodegetria Tychwińska szkoły północnoruskiej)



Ilustracja 20. *Matka Boska z Jezusem*, Sarkany (lot. Sarkam). Wg Fridrich 1911,4 [2008], s. 44-47, il. na s. 45





Ilustracja 21. *Matka Boska Gudohajska* – przed konserwacją w 2000 r., Księstwo Moskiewskie (?), szkoła stroganowska (?), XVII w., dr. temp., 31,2 x 27,7 x 3 cm Wg Wanat 2006

Ilustracja 21.1. *Matka Boska Gudohajska* – po konserwacji, j.w. Wg Wanat 2006



Ilustracja 21.2. *Matka Boska Gudohajska* w srebrnej sukience, j.w. Wg Wanat 2006



Ilustracja 22. *Matka Boska Juchnowiecka*, ikona (?), Księstwo Moskiewskie (?), szkoła stroganowska (?), dr. temp. (?), 31 x 25,5 cm, k. XVI – pocz. XVII w., sukienka srebrna złocona, 1709, Juchnowiec, k. rzym-kat. par. pw. Trójcy Świętej. Fot. M.P. Kruk 2009

Ilustracja 22.1. Ołtarz główny z wizerunkiem *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 22.2. Ołtarz główny z wizerunkiem *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 23. *Matka Boska Nawrzańska*, ikona (?), Księstwo Moskiewskie (?), dr. temp., k. w. XVI -pocz. XVII (?); w. XVIII (?), sukienka srebrna, 1767, Nawra, k. rzym.-kat. par. pw. Św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 23.1. Widok na ołtarz główny z obrazem *Matki Boskiej Nawrzańskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 23.2. *Matka Boska Nawrzańska* – fragment: *Twarz Marii*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 23.3. Wota od obrazu *Matki Boskiej Nawrzańskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 24. *Matka Boska Czortkowska*, ikona (?), Księstwo Moskiewskie (?), k. w. XVI – pocz. XVII(?); w. XVIII (?), Warszawa, k. pw. św. Jacka. Fot. internet



Ilustracja 25. *Matka Boska Rudecka* – stan przed konserwacją w 1. 1980-82, ikona, Ruś Zachodnia, 1. ćw. XVI w., dr. lipowe, temp., 137 x 106 x 2,5 cm., Fot. J. Wąsacz



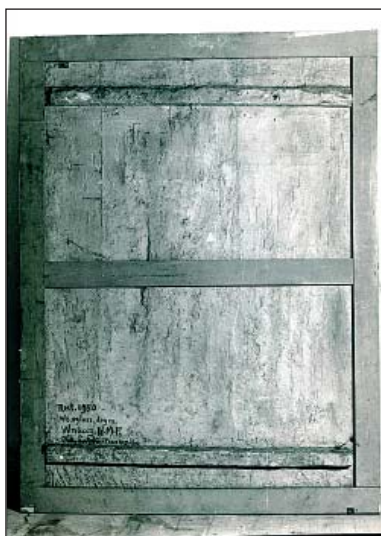
Ilustracja 25.1. Ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Rudeckiej*, ok. 1756, Jasioń k. Ustrzyk D., k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia MB. Fot. M.P. Kruk 1991



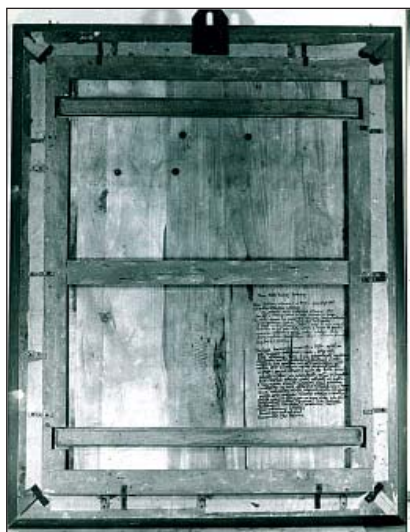
Ilustracja 25.2. Ołtarz główny z repliką ikony *Matki Boskiej Rudeckiej*, Rudki k. Ustrzyk D., k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia MB. Fot. internet



Ilustracja 25.3. *Matka Boska Rudecka*:  
rekonstrukcja zdobień w nimbach. M.P.  
Kruk na bazie zdjęcia J. Wąsacza



Ilustracja 25.4. *Matka Boska Rudecka* –  
odwrocie: stan przed konserwacją w l.  
1980-82. Widoczny zapis  
informujący o konserwacji ks. Wł.  
Luteckiego w roku ogłoszenia dog-  
matu o Wniebowzięciu NMP (1950).  
Fot. J. Wąsacz



Ilustracja 25.5. *Matka Boska Rudecka* –  
odwrocie: stan po konserwacji w l.  
1980-82. Fot. J. Wąsacz



Ilustracja 26. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, dr. temp., Międzyrzec Ostrogiński (ukr. Межиріч), poł. XVI w., Rusz zachodnia (?), dr. temp., sukienki srebrne. Archiwum M.P. Kruk



Ilustracja 26.1. *Matka Boska z Jezusem*, poł. XVI w., okład srebrny, 3. ćw. XVIII w., j.w. Archiwum M.P. Kruk





Ilustracja 27. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia, k. XVI; XVII w., dr. temp., 84 x 102 x 3 cm, Biecz, k. rzym.-kat. par. pw. Bożego Ciała. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 27.1. Ołtarz boczny nawy północnej z wiszącą obok ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2008



Ilustracja 27.2. Ołtarz boczny nawy północnej z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem* (pod zasuwą z obrazem *Matki Boskiej Częstochowskiej*), ok. 1600, j.w. Wg Kleszczyńska 1975, il. 39



Ilustracja 27.3. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Głowa Chrystusa*, przed konserwacją, j.w. Wg Erdman 1955



Ilustracja 27.4. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Gwiazdy na maforonie Marii*, w trakcie konserwacji z fragmentami trzech warstw przemalówki, j.w. Wg Erdman 1955



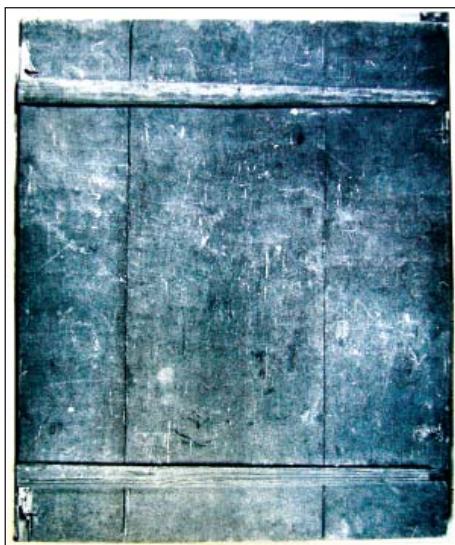
Ilustracja 27.5. *Matka Boska z Jezusem* – fragment: *Głowa Marii*, po zdjęciu przemałowań z pozostawieniem I warstwy przemałówki na twarzy, j.w. Wg Erdman 1955



Ilustracja 27.6. *Matka Boska z Jezusem*, j.w. Wg Kleszczyńska 1975, il. 40



Ilustracja 27.7. *Matka Boska z Jezusem*  
– stan przed konserwacją, j.w. Wg Erdman 1955



Ilustracja 27.8. *Matka Boska z Jezusem*  
– odwrocie, j.w. Wg Erdman 1955



Ilustracja 28. *Matka Boska Dzierzowska* w otoczeniu wot, ikona, Ruś zachodnia, pocz. w. XVII, dr. lipowe, temp., 118,7 x 85,6 cm, Dzierzów, k. rzym.-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.1. Ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Dzierzowskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.2. *Matka Boska Dzierzowska*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.3. Widok na ołtarz główny z ikoną *Matki Boskiej Dzierzowskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.5. Wota przy ikonie *Matki Boskiej Dzierzowskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.4. Wota przy ikonie *Matki Boskiej Dzierzowskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 28.6. Wota przy ikonie *Matki Boskiej Dzierzowskiej*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 29. *Matki Boska z Jezusem* – przed konserwacją w 2010, ikona, Ruś zachodnia, 1. poł. XVII w., dr. temp., 122 x 78 cm, Ulina Wielka k. Olkusza, k. rzym.-kat. par. pw. Św. Katarzyny. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 29.1. Widok na ołtarz z ikoną *Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. A. Dziuba-Drożdż





Ilustracja 29.2. Ikona *Matki Boskiej z Jezusem* w sukience – stan przed konserwacją w 1973, j.w. Wg Furdyna 1973, il. 8



Ilustracja 29.3. Ikona *Matki Boskiej z Jezusem* – fragment: *Gwiazda na ramieniu Marii*, j.w. Fot. M.P.Kruk 2010



Ilustracja 29.4. Ikona *Matki Boskiej z Jezusem* — fragment: *odciskpieczętny na odwrociu*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 30. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia, poł. w. XVII, dr. temp., 97,5 x 69,5 cm Kolembrody, k. rzym.-kat. par. pw. Nawiedzenia NMP. Wg Biskupski 1991, il. 88



Ilustracja 31. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia, dr. temp., 2. ćw. XVII w., 62,4 – 62,6 x 47 x 2 cm, Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Fot. MNWr



Ilustracja 31.1. *Matka Boska z Jezusem* – odwrocie, j.w. Fot. MNWr



Ilustracja 32. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia, 2. ćw. XVII w., dr. temp. (?), 100 x 150 cm, Winne Poświętne, k. rzym.-kat. par. pw. św. Doroty. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 32.1. Widok wnętrza kościoła, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 32.2. *Matka Boska z Jezusem*,  
j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 32.3. Sukienka od ikony  
*Matki Boskiej z Jezusem*, j.w. Fot. M.P.  
Kruk 2009



Ilustracja 33. *Matka Boska z Jezusem*, ikona, Ruś zachodnia, 2. ćw. XVII w., dr. temp. (?), Horbów, k. rzym.-kat. par. pw. Przemienienia Pańskiego. Fot. internet



Ilustracja 34. Św. *Mikołaj*, ikona, Ruś zachodnia, w. XVII, dr. temp., 80 x 60 cm, Tum pod Łęczycą, k. par. pw. Św. Mikołaja. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 34.1. Ołtarz główny z ikoną Św. *Mikołaja*, XVIII w., j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 34.2. Św. Mikołaj – fragment,  
j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 34.3. Św. Mikołaj – fragment:  
Otwarta księga Ewangelii w dłoni świę-  
tego, j.w. Fot. M.P. Kruk 2010





Ilustracja 35. *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ikona, Ruś zachodnia, dr. temp., XVII w., 79 (83,5 z ramą) x 110 (115 z ramą) x 3,2 cm, Kraków, baz. kl. franciszkańców pw. Sw. Franciszka z Asyżu. Fot. S. Michta 2009



Ilustracja 35.1. *Zaśnięcie Matki Boskiej* – *odwrocie*, j.w. Fot. M.P. Kruk 2009



Ilustracja 36. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, Ruś zachodnia, w. XVII, sukienka, w. XVIII, dr. temp., 105 x 130 cm, Hodyszewo, k. rzym-kat. par. pw. Wniebowzięcia NMP. Fot. Archiwum M.P. Kruk



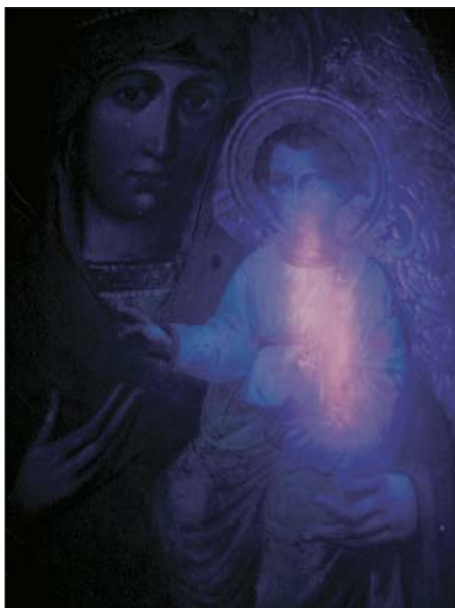
Ilustracja 40. 40. *Matka Boska Hodegtria Jurowicka*, ikona (?), Ruś zachodnia (?), 1 poł. w. XVII (?), dr. temp., 46,5 x 36 x 1,4 cm, Kraków, kl. jezuitów. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 40.1. *Matka Boska Jurowicka* w kasecie, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 40.2. *Matka Boska Jurowicka*  
– odwrocie, j.w. Fot. M.P. Kruk 2011



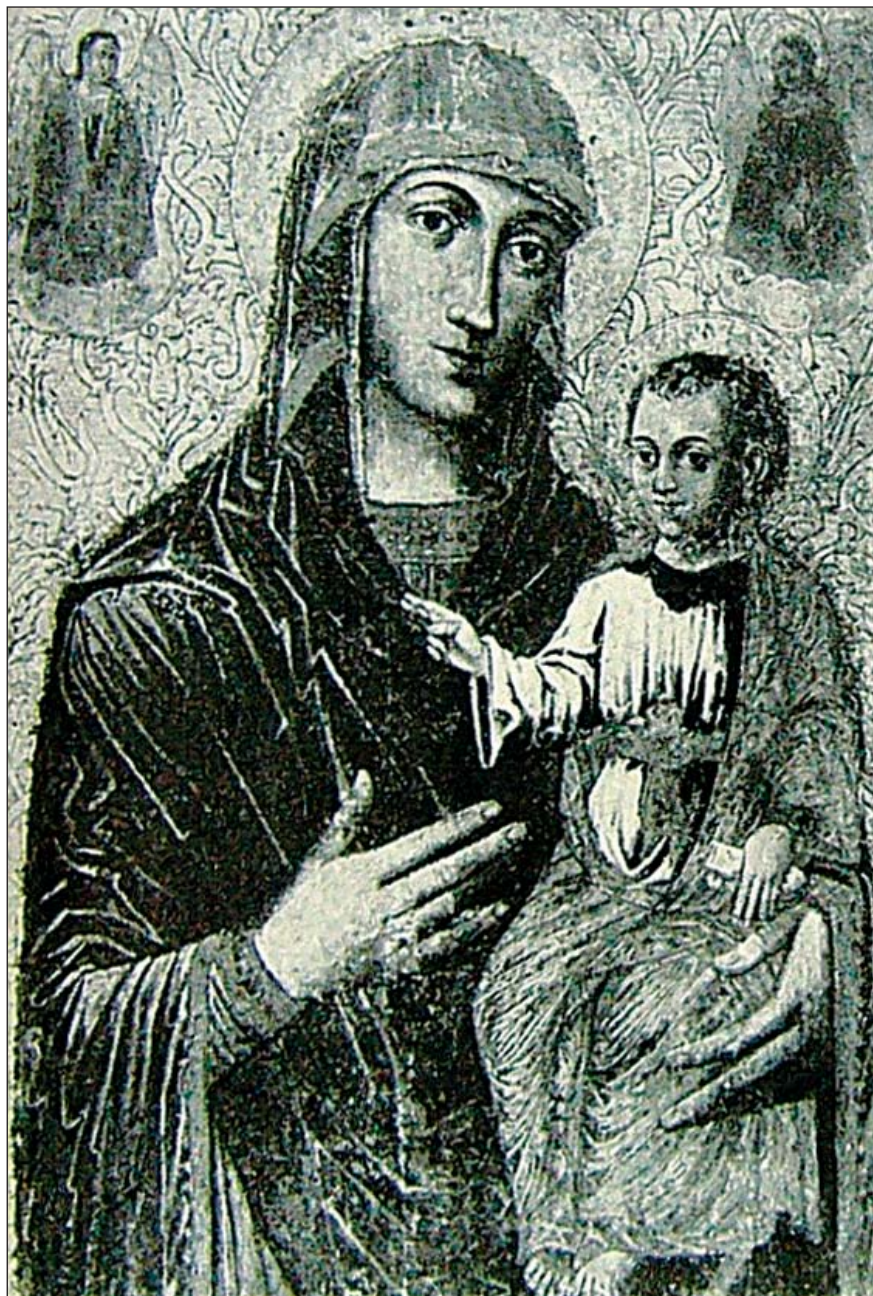
Ilustracja 40.3. *Matka Boska Hodegtria Jurowicka* w promieniach UV, j.w.  
Fot. M.P. Kruk 2011



Ilustracja 40.4. Ołtarz boczny z repliką *Matki Boskiej Jurowickiej*, Kraków, k. kl. jezuitów pw. św. Barbary j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 40.5. Ołtarz boczny z repliką *Matki Boskiej Jurowickiej*, Kraków, k. kl. jezuitów pw. św. Barbary j.w. Fot. M.P. Kruk 2010



Ilustracja 41. *Matka Boska Hodegetria*, ikona, Ruś zachodnia (?), 2. poł. w. XVI, dr. temp., Panienska, k. rzym.-kat. par. p.w. Imienia Jezusa. Wg *KZSP* 1959, 5, s. 14, fig. 43



